



الفكر المعاصر

مارس ١٩٦٥

العدد الأول

● إن الحرية شيء
يصنع لشيء يقال ،
والإرادة لا مجرد التأمل
هنا أداة ذلك الصنع .

● حضارة هذا العصر حضارة
علمية ولذلك أصبح الواقع
المحسوس مدار الفكر وأصبحت الملاحظة
بالحواس أداة المعرفة .

● يا فتوم عيشوا لوقتكم وف
دنياكم ، ولا تخلقوا بخيالكم
في عالم غير عالمكم ، وف
رمان غير زمانكم .

● إن فن التصوير لم ينفشاً
لتزيين الجدران في المنازل
بل هو سلاح لمحاربة العدو
إيجاباً وسلباً .

بقلم الدكتور عبد القادر حاتم

هذه المجلة

عرض تحليل لمواد العدد بقلم رئيس التحرير

هذا العدد

٧ ص

روح العصر من فلسفته للدكتور زكي نجيب محمود ●● أفق جديدة للفلسفة ، مناقشة لأهم مؤلفات سوزان لانجر بقلم الدكتور فؤاد زكريا ●● قوة الأشياء تناول تحليل لكتاب سيمون دي بوفوار للاستاذ عبد الفتاح الديدي *

تأرات فلسفية

١٠ ص

رأى جديد في نشوء الحضارة ، مناقشة نقدية لنظرية اللورد راجلان في أحدث كتبه للاستاذ علي ادهم ●● التحدي والاستجابة في دراسة توينبي

فلسفة الحضارة

٢٩ ص

للاستاذ فؤاد محمد شبل ●● التغير الثقافي في افريقية للدكتور محمد محمود الصياد *

أدب ونقد

٥١ ص

اوليس هكسل والجزيرة الفاضلة ، عرض تحليل لرواية هكسل الاخيرة للاستاذ محمود محمود ●● هومن هسه ومحنة الثقافة المعاصرة من خلال روايته الاخيرة بقلم الدكتور مصطفى ماهر ملاح الشعر الغربي المعاصر للاستاذ علي جمال الدين عزت *

دنيا الفنون

٧٤ ص

بيكاسو .. عملاق التصوير الحديث عرض شارح لانطلاقة الفن الجديد بقلم الدكتور نعيم عطية ●● حاجتنا في السينما الى التفكير المعاصر نقد موضوعي للاستاذ عبد الفتاح البارودي *

تيار الفكر العربي

٩٠ ص

فلسفة الفن عند العقاد ، تحية للعقاد في ذكراه الاولى بقلم الاستاذ جلال العشري *

لقاء كل شهر

٩٩ ص

جولة الفكر في العالم في الشهور الاخيرة *

شبكة كتب الشيعة



shiabooks.net

رابط بديل < mktba.net

لثقافة العربية تكمن رسالة الأهر في جوهرها
وصميمها .

ونعبر ثلاثة قرون - من القرن السادس عشر
الى القرن التاسع عشر - سادتها ظلمة الحكم
العثماني ، لتجد مصر نفسها في مواجهة طارق
ثقافي جديد ، جاءها هذه المرة من غربي أوروبا ،
فما هي الا أن نهضت على قدميها تؤدي رسالة
التمثيل والاخراج المتدع الجديد ذلك أن الصلة
أخذت تشمتد بينها وبين ثقافة فرنسا وإيطاليا
خلال الشطر الأول والأوسط من القرن التاسع
عشر ، ثم أضيفت ثقافة إنجلترا اليهما آخر الامر ،
فسرعان ما استيقظ الوعي بهذا كله ، لا يقظة الأخذ
العشوائي - والا لكان سبانا لا يقظة - بل يقظة
من أخذ يتسائل عن الفعل الصحيح الذي نرد به
على هذه الثقافات الواردة . انه محال علينا ان
نتركها وحدها تملأ النفوس وتشغل العقول - بعد
أن كادت النفوس والعقول أن تصبح فراغا نتيجة
للحكم العثماني - واذا فلا بد من عودة سريعة
قوية الى التراث ، لتكون بين ايدينا الاصول التي
يجوز لنا بعدئذ أن نصيف اليها الفروع ، وهكذا
طبق زعماء نهضتنا الثقافية الحديثة يعيدون الماضي
مجسدا ، ويعبرون البحر ليعودوا من الغرب
بثقافته ، وأخذت هذه العناصر تعمل وتختمر ،
حتى انتهينا الى وحدة ثقافية تؤلف بين طرفين كان
يبدو بينهما التصادم ، وهي الوحدة التي تضم بين
دفتيها وعيا بانفسنا وعيا بغيرنا ، فاذا رايت
بيننا اليوم أدبيا يكتب القصة او المسرحية او ينشد
الشعر ، واذا رايت زائدا ينقد هذا الأدب كله ،
واذا رايت مفكرا يتناول مفاهيم الحياة الاجتماعية
والاقتصادية بالتحليل واعادة البناء ، او فيلسوفا
يجاهد في سبيل أن تصبح لنا النظرة العميقة الى
الكون والانسان والى العلم والفن ، فاعلم أن كل
هؤلاء يجسدون في اشخاصهم وفي اعمالهم تلك
الوحدة الثقافية التي تآلف فيها تراث الماضي
ونبأج الحاضر ، فلم يكن لدينا من بأس في أن نأخذ
من سوانا شكل القصة والمسرحية ، لنملا الشكل
بمضمون من حياتنا ، ولا من بأس في أن ندرس
تيارات الفكر الاجتماعي والاقتصادي والفلسفي في
أرجاء العالم من حولنا ، لنستخلص الحصيلة في
مواجهة موقفنا نحن من الحياة ومشكلاتها .

وفي اعتقادنا أن ما وجب حمله في حياتنا
الثقافية من توثيق الروابط بيننا وبين مصادر
الفكر حيثما نشأ عند كل مرحلة حضارية جديدة ،
قد بات أشد وجوبا اليوم ، لأن وسائل الانتقال
الفكري لم تكن ميسرة للانسان في أي عصر يمثل
مايسرت له اليوم ، واضطراع المذاهب الفكرية لم
يحتدم بمثل الحرارة التي يحتدم بها اليوم . ولا
غربة ، فالعالم على أبواب ميلاد جديد يغير به
اوضاع الحياة من شتى وجوها لتجىء على صورة
تتفق مع تقدم علمي يغزو الفضاء من خارج ،
ويهدق الى اغوار النفس الانسانية من داخل ، ولم
يعد في استطاع احد - اراد ذلك أولم يرد - أن
يعزل نفسه عن التيارات الفكرية الدافقة من حوله ،
واذا فلا مناص من طريقة تنظم لنا الأخذ لتحسن
العطاء .

ان ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ حين أعلنت مصر
جمهورية عربية بعد أن كانت ملكية اقليمية
واستراكية بعد أن كانت اقطاعية ، ومستقلة بعد
أن كانت محتلة ، وصناعية بعد أن كانت زراعية ،
انما كانت بمثابة من خطط برنامجا ضخما بكلمات
قليسة تنبثق منها اعمال كثيرة ، وهو
برنامج من شأنه أن يحول الدولة من
حكومة تتحكم في رعاياها ، الى مشاركة بين
الواطنين في عناصر الحياة كلها ، من مقومات
العيش الى مدارك العلوم وثمرات الفنون ومجالات
السعى نحو الكمال بشتى معانيه .

انه لهدف قد تختلف اليه الوسائل ، لتلتقي
كلها عند غايته فما نحن اولا شهدنا كيف شملت
نهضتنا الثورية ، أو ثورتنا الناهضة ، جوانب
حياتنا الثقافية جميعا ، حتى لترى لكل جانب
وسيلة ترماء ، وانا لنرجو لهذه المجلة - مجلة
الفكر المعاصر - أن تتعاون مع سائر اخواتها على
بلوغ هدفنا الاسمي ، من احدى زواياه ، ولقد
اعتزمت أن تركز اهتمامها على مسأيرة الفكر
للعاصر اينما ظهر ، ليكون القارئ العربي على وعى
بما تنتج قرائح الناس على اختلاف نزعاتهم ،
فيحق له القول بأنه يعيش في عصره .

هذا العدد

ان هذه المجلة لترجو بها تعرضه أمام القارى من ثمار الفكر المعاصر ان تمهد امامه السبيل الى مسامرة الحركة الفكرية مسامرة لا يكتفى فيها بما يتناقله الناس من عبارات عنها قد لا تكون قريبة من الصورة الصحيحة الدقيقة ، وهى اذ تنشر ماتنشره تتوخى ان تختار ما يمثل روح العصر تمثيلا ظاهرا حتى تتكامل أمام القارى على مر الشهور صورة يبنها لنفسه جزءا جزءا .

ففى هذا العدد مقالة يحاول فيها كاتبها ان يلتزم روح العصر من مذاهب الفلسفية ، فهو يبين كيف تدور هذه المذاهب حول خاصية من أهم خصائص هذا العصر وهى سيادة العلم نظرا وتطبيقا اذ جاءت اما مؤيدة لهذه السيادة العلمية او معارضة لها محتجة عليها ، فهناك من المذاهب المؤيدة للروح العلمية الواقعية والبرجماتية والتجريبية العلمية والمادية الجدلية ، كما ان هنالك من المذاهب التى جاءت بمثابة رد الفعل لهذا التيار العلمى . . الوجودية والمتالية .

وفى المقالة الثانية وعنوانها . . أفق جديد فى الفلسفة . . يجد القارى عرضا تفصيليا لكتاب من أهم الكتب الفلسفية الحديثة من حيث جنة النظر ، وهو للكاتبة سوزان لانجر ، فقد جاء فيه معارضة لاي مذهب فلسفى يقصر الفكر على الجانب العلمى المعتمد على العقل النظرى وحده ، نعم . . ان حضارتنا الراهنة حضارة علمية قبل أى صفة أخرى ، وذلك اقتضى ان يكون الواقع المحسوس مدار الفكر ايا كان موضوعه كما اقتضى كذلك ان تكون المساهمة بالحواس هى أداة المعرفة الموثوق بها الا ان ذلك كله لا ينفى جوانب أخرى فى فطرة الانسان غير جانب الفكر المنطقى العلمى التجريبي الا وهى الجوانب التى نراها متمثلة فيما ينتجه الانسان من فن وأدب وعقيدة . فلانندوحة لنا اذا ما اردنا ان نرسم لانفسنا صورة كاملة عن حقيقة الانسان من ان تجىء هذه الصورة وافية بكل هذه الجوانب التى لاغنى عن بعضها ببعضها الآخر .

ويتلو هذا المقال مقال آخر عنوانه «قوة الأشياء» أراد به كاتبه أن يعرض كتابا جديدا للكاتب الوجودية سيهون دي بوفوار ، وقد جاء فيه أن للشيء الواقعية التي تحيط بنا كل الأهمية بالنسبة إلى حياتنا ، ونما تفكرنا ، وبهذا نجد تأييدا للزعم القائل بأن من أبرز معالم الفكر المعاصر العناية بأمور الواقع . بعد هذا ينتقل القارئ إلى فصل آخر خاص بما يراه فلاسفة الحضارة من تفسير وتعليل للطريقة التي تتطور بها الثقافة والحضارة ، ففي مقال «رأى جديد في نشوء الحضارة» عرض لكتاب جديد مؤلفه اللورد راجلان العالم الأنثروبولوجي ، وفيه يفرق بفرقة بسيطة وواضحة بين الثقافة والحضارة ، والثقافة عنده هي السلوك المكتسب بالتلقين والتدريب ، أما السلوك الفريزي الفطري فليس جزءا من الثقافة . لأنه عام بين البشر أجمعين . فإذا ما سجلت هذه الثقافة تسجيلا مكتوبا أصبح هذا التسجيل هو ما يسمى بالحضارة ، واذن فالحضارة هي ثقافة مكتوبة وما دامت الحضارة مرهونة بالكتابة والقراءة فإن الأدب والعلم (وهما أهم ما يكتب ويقرأ) يصبحان أبرز العناصر الحضارية ، ويكون معنى التقدم الحضاري هو زيادة الحصيلة من أدب وعلم ، ومعنى التخلف الحضاري هو نقص تلك الحصيلة أو فقدانها .

ويتلو ذلك مقال آخر فيه شرح مفصل للمبدأ المشهور الذي اقام توينبي على أساسه تفسيره لتطور الحضارات نشأة وزوالا ، وهو مبدأ «التحدي» والاستجابة» ومؤداه أن التطور الحضاري مرهون بما يصادفه الإنسان من صعاب تتحداه فإذا أن يستجيب لها استجابة يتغلب بها عليها وبهذا يصعد في سلم التطور الحضاري ، وإما أن يعجز أمامها فيذل ويفنى ، وبعبارة مختصرة لولا الصعاب في طريق الإنسان لما كانت له حضارة .

ثم تجيء المقالة الثالثة في هذا الفصل عن التغير الثقافي في الفريضة كأنها هي تطبيق جزئي لمبدأ توينبي في التحدي والاستجابة لأنها توضح لنا كيف صادفت البلاد الأفريقية بعد استقلالها تحديات عدة وكان عليها أن تستجيب لها . وقد استجابت حتى الآن بما يبشر باطراد نموها اطرادا سريعا . ولعل أهم ما يميز البلاد الأفريقية المستقلة بصفة عامة ميلها إلى النظام الاشتراكي في اقتصادها ، وإلى الجهاد الإيجابي في سياستها وإلى التعايش السلمي في موقفها المذهبي العام .

بعد ذلك ينتقل القارئ إلى فصل ثالث عن الأدب ونقده يبدأ بمقالة تعرض لنا آخر كتاب أخرجته أوليس هكسل وعنوانه «الجزيرة» يعرض فيه آراءه في المجتمع الذي يتنهاه للإنسان كي يحقق لنفسه حياة طبيعية معافاة خالية من عقاب النقص ومن أمراض النفس على اختلافها ، وخلاصة الرأي عنده هو أنه لا الواقع المادي وحده يكفي ولا المثالية الروحية وحدها تكفي بل لابد من الجمع بين الطرفين في وحدة متسقة تحقق سعادة الإنسان .

وتجد بعد ذلك مقالة أخرى تتحدث عن محنة الثقافة الأوروبية المعاصرة في رأي هرمن هسه كما جاء في كتابه « لعبة الكرات الزجاجية » . فها هنا كذلك يرى المؤلف أن المثل الأعلى للحياة الإنسانية مزيج من عقل وروح ، أي من علم وتصوف يضاف إليهما فن الموسيقى لأن في هذا الفن تدريبا للإنسان على بث الانسجام في العناصر المتنافرة ، وهو يرى أن أهم محنة تعانيها الثقافة الغربية المعاصرة هي في عزلة المفكرين عن आम شعوبهم ، وفي التفتت ، وسطحية الفكر ، وأنه ليوصي هو أيضا بالتصوف إلى جانب المعرفة العلمية ، وهو يأخذ على ثقافة عصره شيوع « صحافة التسلية » بدلا من أخلاص الأمور الثقافية مأخذ الجد والعمق .

ولعل الشعراء في عصرنا هم أقرب الناس إلى لمس الواقع النفسي عند المعاصرين . إذ تراهم - كما نقرأ في مقالة الشعر المعاصر - يحاولون الكشف عن سرائر النفوس فذلك عندهم أول من العناية بالشكل الخارجي القصيدة . فإن جاء الحديث عن أيوار النفس على شيء من الغموض فهو غموض أنفع من الوضوح السطحي . ولم تعد مهنة الشعراء المعاصرين هي التماس الجمال في ظواهر الطبيعة بقدر ما هي إبراز جوانب القبح في البناء الحضاري الراهن .

هنا ينتقل القارئ إلى فصل آخر عن الفنون ، فيطالع مقالة عن فن بيكاسو الذي يكفينا لبيان اتجاهه الفني أن نذكر قوله عن نفسه : « انني فخور لأنني لم أجعل التصوير وسيلة للمتعة والتسلية . بل أردت عن طريق الخط واللون ، وهما سلاحاى الوحيدان - أن أدرك الوجود ادراكا عميقا كاملا . ان فن التصوير لم ينشأ لتزيين الجدران في المنازل بل هو سلاح لمحاربة البلاد ايجابا وسلبا » .

إذا ما فرغنا من الصورة الصادقة أو الساكنة ، وانتقلنا إلى الصورة الناطقة أو المتحركة طالعنا مقال عن : حاجتنا في السينما إلى التفكير المعاصر ، وهو المقال الذي يطرح فيه كاتبه الأزمة المنهجية التي يعانيها الوضع السينمائي الراهن ، وعند الكاتب أن سبب هذه الأزمة أننا مازلنا نسير طبيعة الحقل السينمائي في الماضي حيث كان يسيطر على هذا الحقل عدد من المنتجين والموزعين ، أما وقد تغيرت حياتنا واقتصادياتنا وأفكارنا وكان من نتائج هذا التغير انشاء : القطاع العام ، فلا بد لنا من منهج جديد يستقبل به هذا الوضع الجديد ، هذا المنهج يقوم أول ما يقوم على التقليد السينمائي المستمد أساسا من ممارسة المسرح وادراك معنى الدراما على اعتبار أن الدراما هي أساس كل الفنون وعند الكاتب أننا إذا أردنا تطوير سينمائيا حقيقيا فلا بد لنا من ادراك أهمية عنصر التفكير .

وبعد ذلك كله سنتقل إلى دكن خصصناه للفكر العربي المعاصر حيث يجيء مقال « فلسفة الفن عند العقاد » على ميعاد مع الذكرى الأولى لولادة هذا الفكر العظيم الذي فقدته الفكر العربي في مارس الماضي ، والمقال شريحة من فكر العقاد الفلسفي يتناول فيه كاتبه رأى العقاد في الفن أو في فلسفة الفن ، وهو الرأى الذي أقامه العقاد على مقولة الحرية فذهب إلى أن الجمال هو الحرية أو أنه في حقيقته حرية وبذلك تكون الحرية هي قوام العمل الفني في أبعادها الثلاثة : العمل الفني في ذاته والعمل الفني في علاقته الفنان وأخيرا العمل الفني في علاقته بالمتلقي قارئاً كان أو سامعاً أو مشاهداً .

وبعد : . . . قال لقد كان مع العدد الثاني في هذه المجلة : . . في الشهر القادم ان شاء الله .

يحيى النعمان



● ب راسل ●

روح العصر

● لا مناص للكاتب وهو يصف روح العصر من نظرة فائية ، قد يختلف عنه فيها كاتب آخر ينظر اليه بمنظار آخر ، وعندئذ لا يعنى تعدد وجهات النظر الا ان الحق متعدد الجوانب .

● ليست من الفكرة في شيء فكرة ترسم في الذهن ولا يكون أمام صاحبها سبيل الى تنفيذها .

● ان « الحرية » شيء « يصنع » لا شيء « يقال » ، والارادة لا مجرد التأمل - هي أداة ذلك الصنع .



● ك ماركس ●

النظر الا أن الحق متعدد الجوانب ، تنظر اليه من هنا فإذا العصر يسوده العلم بنظرته الموضوعية ، وتنظر اليه من هناك فإذا العصر يسوده « العبث » و « اللامعقول » ؟ أهو - ياترى - عصر القوميات المستقلة ، أم هو عصر التكتلات والاحلاف ، وعصر المؤتمرات الدولية وعصر جمعية تضم «أممات متعددة» هل يغلب على عصرنا - كما يبدو في نتاج الفكر والفن - رغبة في أن تكون الاولوية للجماعة على الفرد ، أو تغلب عليه الرغبة في أن تكون الجماعة وسيلة لسعادة الفرد وتحقيق ذاته ؟ بل أنت لا تدري اذا كان الناس اليوم في اهتماماتهم الفكرية أكثر انشغالا بقراث ماضيهم أم بإرسال البصر الى بناء مستقبلهم ؟

انك اذا جعلت رائدك في المسلك هو ما تشره المطابع وما يعرضه أصحاب الفنون ، وما يتحدث به الناس في الندوات وحلقات الدرس ، ألقيت عصرنا يضم كل صنوف البشر : ففي الادب سلفى وناتز ، ورواى وسماط ، وفي الفلسفة تعد ألوان المذاهب بأكثر من أصابع اليدين مجتمعين برجماتية ، وواقعية ، ووضعية ، ووجودية ، وواقعانية ، وكونية جديدة ، ومادية جدلية ، ومثالية ، وطيمنية ، وشخصانية ، وحدسية .. فخلا عما ينشعب تحت هذه الرؤوس من فروع ..

لكننا - بعد هذا التمهيد - نحاول إبراز العناصر التي قد يصل فيها اختلاف الرأى الى حده الأدنى فأحسب أن لا اختلاف بين أصحاب الفكر المعاصر - الا اختلافاً جدي يسير - على أن عصرنا قد سادته العلم التطبيقي سيادة لم يسبق لها نظير ، تمكن بها من التغلغل الى كل ركن من أركان حياتنا اليومية ، فهو مائل في وسائل النقل والانتقال ، وفي الصناعة والزراعة ، وفي نشر الثقافة والفنون ، وفي ميادين العمل وساعات الفراغ .

فلقد تجد لكل عصر اهتماماته العلمية على اختلاف أنواع العلوم التي تشغل الناس في كل عصر على حدة ، لكنك لن تجد عصرنا فيه «التطبيق» العلمى على شئون الحياة المادية والفكرية معا ، يدنو من عصرنا ، حتى ليجوز القول بأن الحياة العملية قد تأثرت بالعلم في المائة سنة الاخيرة أضعاف ما قد تأثرت به خلال سنتين قرناً مضت قبل ذلك . الحق أننا نقول ما يشبه اللغو لو مضينا نتحدث عن آثار العلم التطبيقي في حياتنا الراهنة ، فلننظر - اذن - فيما قد تأثرت به الفلسفة المعاصرة .

والفكر الفلسفى في كل عصر هو الذى يبرز الجذور الصلبة الدفينة في الجو الثقافي السائد ، الا ماذا تكون الساعية الفلسفية اذا لم تكن محاولة استخراج المبادئ المتضمنة في أوجه النشاط السلوكى الظاهر ؟

وكلما تبدل لون النشاط كان ذلك دليلاً على أن المبادئ المتضمنة قد تغيرت ، لكنها تكون

من فلسفته

دكتور زكى نجيب محمود

ليس الحديث عن خصائص العصر وسماياته البارزة من الهيئات التى يسهل فيها أن تقول القول فيصادف عند الناس قبولا خالصا ذلك لأن نسيج الحياة كثير الخيوط ، فيها التشابه وفيها المتباين ، بحيث لا تكاد تصف العصر بسمة عامة حتى تصادفك شواهد نقيضها ، فقرب المسافة بيننا وبين معالم عصرنا يحول دون الرؤية الواضحة من جهة ، ويميل بنا نحو النظرة غير المنزهة عن أهوائنا من جهة أخرى ، هذا على فرض أن الناس ماداموا يعيشون في فترة زمنية واحدة فهم ينتمون جميعا الى عصر حضارى واحد تتجانس فيه الخصائص والسمات ، مع أنه فرض بعيد عن الصواب .

واذن فلا مناص للكاتب وهو يصف روح العصر من نظرة ذاتية ، قد يختلف عنه فيها كاتب آخر ينظر بمنظار آخر ، وعندئذ لا يعنى تعدد وجهات

مبتدئة جديدة في عهده الناس - حتى اذا ما جاء
المفكر الذي يحلل هذا السلوك تحليلًا يقوم به
وراء السطح الظاهر الباطن الى حيث الجذور - كان
هذا المفكر هو فيلسوف العصر - وقد تعدد - بل
لا بد أن تعدد - أوجه النشاط الظاهر - فعدد
تعدد المبادئ الاولى التي يكشف عنها التحليل
ومن ثم تعدد الاتجاهات الفلسفية في العصر
الواحد - وان يكن يجوز لهذه الاتجاهات المتعددة
بدورها أن تترد الى ارومة واحدة تتكشف فيها
روح العصر كله

ففي عصرنا هذا يسود علم - ولكن فيه ايضا
اصوات تنبعث من هنا وهناك متمردة تعلن عصيانه
وتود لو تخفف الناس في حياتهم من آثار العلم هذه
التي يخشى أن تطمس فردية الانسان - واذا كان
هذا هكذا - فلا بد أن تتوقع قيام أكثر من مبدأ واحد
في أغوار النفوس - وبالتالي قيام أكثر من اتجاه
لفلسفي واحد - فاتجاه تصل فاعليته الى الكشف
عن المبدأ الأول للنشاط العلمي واتجاه آخر تصل
ليه الفاعلية الى الكشف عن مبدأ آخر يصدر عنه
الانسان المعاصر في تمرده وعصيانه لينجو
بشخصيته من الطوفان

لماذا تكون الفلسفة التي تصب اهتمامها على
النشاط العلمي لترده الى جذوره الاولى ؟ انها هي
الفلسفة - بفروعها الكثيرة - التي اتخذت من
« المعرفة العلمية » موضوعا لدراستها - بمعنى انها
هي الفلسفة التي تحاول أن ترد هذه « المعرفة » الى
أحوالها ومقوماتها - وأهم الاتجاهات المعاصرة في هذا
السبيل : الواقعية الجديدة - والبراجماتية
والموضعية المنطقية - وكلها متفق على ضرورة أن
تكون الصلة وثيقة بين « الفكرة » من جهة وتطبيقها
على أرض الواقع من جهة أخرى - كأنما الفكرة وهي
في رأس صاحبها - وتطبيقها الفعل أو الممكن على
الدنيا الخارجية بأشباتها ووقائعها - طرفا عصا
لا يتصور فيهما قيام أحد الطرفين دون الآخر

أما المذهب الواقعي فقد اشتدت موجهته على الفكر
المعاصر - حتى لتوشك أن تكون لفظتا « واقعي »
و « معاصر » مترادفتين في عالم الفكر - وانما
استند هذا المذهب قوته من معارضته للفلسفة
المثالية - معارضة مؤسسة على مقنضيات التفكير
العلمي - ومحور التضاد بين الواقعية والمثالية هو :
ما يصدر العلم وأين نلتبس شواهد صدقه ؟ وعن
هذا السؤال تجيب الواقعية بأن مصدره وقائع
العالم وحوادثه - وشاهد صدقه هو صلته بتلك

الوقائع والحوادث - حتى حين أن يجرب المثاليين في
الفلسفة يختلف - إذ يقولون في ذلك : إن مصدر
العلم هو مبادئ فطرت في العقل الانساني -
وشاهد صدقه هو ما يثبت من تلك المبادئ - بحيث
لجوء النتائج المفيدة منسقة من الوجهة الرياضية
مع مقدماتها

للاواقعية تعل من شأن النفوس والتجارب - في معارضة
المثالية التي كانت تنطوي في دجلة الذات تستمد من نظرتها
كل ما ارات من معرفة

وكذلك البراجماتية جاءت معبرة عن نزوع عصرنا
نحو العمل والتطبيق إذ جعلت ما يترتب على أي
فكرة من آثار عملية هو نفسه المعنى الذي يكسب
الفكرة قيمتها - فليست من الفكرة في شيء فكرة
تقسم في الذهن ولا يكون أمام صاحبها سبيل الى
تنفيذها - لا قيام العوائق المادية التي تحول دون
ذلك التنفيذ - بل شيء في طبيعة الفكرة المزعومة
نفسها - يجعلها مقصورة على الذهن لا تخرج منه الى
صوه الواقع في صورة عمل يؤدي

لقل لي ما معنى النطاق - الانسان - انطلقا « مليا وحياته »
فكرة عند تعريها - أقل لك ما معنى قيمتها من حيث هي
فكرة بالمعنى الصحيح - قل أن كلمة : الانسان - معناها
ما الجمع - ولا يواد بها كل فرد على حدة

ومع الواقعية والبراجماتية تسير الوضعية
المنطقية في نفس الطريق - إذ تلتقي معهما في
وجوب الربط الوثيق بين الفكر من جهة والتجربة
العلمية من جهة أخرى - مع طابع خاص يميزها -
هو تفرقتها بين العلم الطبيعي والعلم الرياضي -
تفرقة تجعل العلم الطبيعي وحده - دون العلم
الرياضي مستندا الى شواهد التجربة

وبهذا يكون العلم اما علما طبيعيا قائما على التجربة - واما
علما رياضيا - صدقه بطريقة بنسالة - واما ما لا يكون
من هذا ولا من ذاك فلك ان تسبه بما شئت من أسماء
كنه ليس - علما

هذه اتجاهات رئيسية ثلاثة في الفلسفة المعاصرة
يستطيع أن تبلورها معا في وجهة نظر مشتركة
غول عنها انها تمثل روح العصر من أوجه جوانبه
وهي وجهة النظر التي تربط الفكر بالعمل - تصل
لانسان بالواقع - توحد بين العقل والارادة - فلم
نعد القيمة للقابع في صومعته - يتأمل - بل عادت
القيمة كل القيمة لمن يتبع الفكر بالتنفيذ - ولذلك
نراها هي وجهة النظر المسيطرة اليوم على ميادين
النشاط في السياسة والتربية والاقتصاد والاجتماع
ففي السياسة - وخصوصا في البلاد الناهضة
التي همت بتغيير أوضاع الحياة فيها بأسرع

ما يستطيع - ترقى هذه ، الحتمية ، وهذه ، والحرية التي
وهذه ، الإرادة ، ماثلة في وضوح ، فالحرية التي
تدسدها هذه البلاد ، يراد لها أن تكون حرية خلاقة
ليبناء مجتمع جديد ، ولا يراد لها أن تظل أغنية
يتغنى بها الناس ومعاشرهم ياق على حاله
وحسبنا في هذا العدد مثالا نسوة من المثاق الوطنية
وذلك حين أكد أن التحرر في حركة السويس كان معناه الحقيقي
استقلال الشعب ، لإرادته التي يصنع بها الحرية أي أن
الحرية ، شيء ، يصنع ، لا شيء ، يقال ، والإرادة - لا مجرد
التأمل - هي أداة ذلك الصنع ..

وفي التربية كذلك تسود هذه النزعة نفسها التي
تربط بين الفكر والعمل - وإذا قلنا : « التربية »
فقد قلنا : « الجيل القادم » ، فلم يعد أساسها
الاهتمام بالمادة العلمية من حيث هي ، بل أصبح
الأساس هو أن يتحول العلم المدرس إلى فعل
ينصب على مشكلات المجتمع ، فأولا - لابد من نقل
مركز الاهتمام إلى الفرد الإنساني نفسه الذي يتعلم
ويتربى ، بعد أن كان في المادة العلمية التي تلقن
وذلك بأن تهيأ الفرصة لامكانات كل فرد من الناس
أن تنمو وفق طبيعتها وحدودها ليحى في نهاية
الأمر أصلح ما يكون استعدادا للقيام في المجتمع
بما يلائم طبيعته من عمل ، وثانيا - لابد من ربط
الصلة القوية في كل ما يتعلمه المتعلم بين الدرس
النظري والعمل التطبيقي ، وما ليس له مجال في
دنيا التطبيق على مشكلات الحياة الواقعة ، لا يكون
له مجال في برنامج الدرس النظري .

وفي هذا يقول مبتدئنا الوطني من هدفنا من التعليم أنه
قد أصبح في ظل الثورة : تمكن الإنسان الفرد من القدرة
بل إعادة تشكيل الحياة ..

وتلك هي روح العصر من إحدى نواحيها
وناحية أخرى شديدة الصلة بالأولى ، وإن تكن
تنتقل بؤرة النظر من « المعرفة العلمية » وتحليلها ،
إلى « المجتمع البشري » وماذا تكون طريقة بنائه ؟
وما هنا كذلك نجد للمسألة جنورا في أعماق النفس
عند أبناء هذا العصر ، تحتاج إلى فكر فلسفي
يخرجها من مكنها الخبيء إلى ضوء العلن - وتلك
هي فلسفة المادية الجدلية ، وهي التي قد تسمى « بالمادية
لتاريخية » أحيانا ، و « بالماركسية » أحيانا أخرى ،
لهذه النظرة الفلسفية جوانب متعددة ، تتكامل
كلها في نسق فكري واحد ، ومن أهم هذه الجوانب
فكرة « المادية التاريخية » التي مؤداها أن الإنسان لابد له
أولا من غذاء ، وكساء ، وماوى قبل أن يتاح له الشاركة في الحياة
العقلية والروحية من سبلة وعلم وديانة وفن ؟ ..

ومن هنا كان النظام الذي يسود إحدى الجماعات
في طريقة انتاجها للسلع وتوزيعها وتبادلها ، وما

يرتبط عليه من نظام اجتماعي ، ذا تأثير حاسم
حقوق في تشكيل أو جهة النشاط السياسية
والاجتماعية والثقافية ، فإذا أردت أن تلتهمس الدافع
الأساسي إلى تحول المجتمع وتطوره ، فلا تلتهمسه فيما
قد تجمع لديه من معرفة ، بل التمس فيه ما قد وقع
بهذا المجتمع من تغير في طرق انتاج السلع
وتوزيعها ، فإذا كان المجتمع - كائنه ما كانت
صورته - هو كيان عضوي متكامل الأجزاء في بناء
واحد ، فإن الرباط الذي يخلق عليه وحدته تلك
هو نظامه الاقتصادي ولئن كان لكل عصر مجنوعة
أفكاره الرئيسية التي تسيره ، فإن تلك الأفكار هي
دائما أفكار الطبقة التي تكون لها السيادة عندنا
يعني أفكار تتلون بالضرورة - بما يتفق ومصالح
تلك الطبقة المسيطرة من حيث طرق انتاج السلع
وتوزيعها ، واذا فمحال على التاريخ أن ينتقل من
مرحلة إلى مرحلة إلا إذا حدث تحول في تلك الطرق
وحدث بالتالي تحول في الأفكار التي توحي بها
الأوضاع الجديدة ..

فامر التاريخ في سيره وفي تطوره مرهون بتغير
مجموعة الأفكار الرئيسية ، وهذه بدورها مرهونة
بما تغيرها بتغير العلاقات الاقتصادية في انتاج
السلع واستهلاكها ، ومن ثم جاءت عبارة « المادية
لتاريخية » اسما للمذهب الذي نشير إليه ، وأما
تسميته « بالمادية الجدلية » فتجىء من النظر - لا
إلى الجانب التاريخي - بل إلى الجانب الوجودي
، الانطولوجي ، من حقيقة العالم ، فحقيقة العالم
« مادة » لا « روح » فالمادة هي الأصل ، وماعداها
يشقق منها ، لكنها ليست هي المادة الجامدة الموات ،
ذات الخصائص السكونية السلبية ، بل هي المادة
التي ماتفك دائبة التغير مرحلة في اثر مرحلة ،
وكانما هذه المراحل المتعاقبة « مجدول » بعضها في
بعض في تيار واحد متصل ، ولذلك كانت حقيقة
العالم « مادية » و « جدلية » : مادية في طبيعتها ،
جدلية في تشابك خيوطها وعناصرها ، فقد كانت
تستطيع تلك الحقيقة الكونية أن تكون مادية
وساكنة ، لا مادية ومتطورة ، حتى إذا عارمنا لها
برمز « س » مثلا ، ظلت س إلى الأبد هي س فلا
تغير ولا زيادة ولا نقصان لكنها مادية ومتطورة ، بحيث
تتحول « س » لتصبح « لا - س » أي لتصبح



شيئا غيرها ، ولنا الآن أن نسأل : هل يجرى هذا التحول ذو الخطوات « المجدول » بعضها في بعض وفق قوانين ، وماذا تكون ؟

يقول أصحاب هذا المذهب ان قوانين ثلاثة تضبط سير المادة في تطورها الجدلي : أولها قانون تحول الكم الى كيف ، وثانيها قانون صراع الأضداد ووحدها ، وثالثها قانون نفى النفي .

أما تحول الكم الى كيف فمعناه ان التغيرات الكمية بالنسبة لصفة معينة ينتج عنه نشوء صفة جديدة يستحيل دوها الى الصفة الأصلية التي عنها نشأت ..

فالكائن البشري يزداد نموا من حيث الكم ، فيصبح عند مرحلة معينة من الزيادة رجلا بعد أن كان طفلا ، بحيث يستحيل أن يرتد الكائن الجديد الذي نشأ من تتابع الزيادة في النمو الى الكائن الاصل الذي كان ، وبذرة الشجرة تتحول الى شجرة ، والواحد يزداد بالاضافة الكمية فيصبح اثنين ، بحيث تتغير خصائص العدد الجديد عن أن تكون مجرد مضاعفة لخصائص العدد الاول ، والا لقلنا عن صفة « الزوجي » التي تصف العدد ، انها هي صفة « الفردي » مكررة مرتين ، واختصارا فان كل زيادة في صفة ما من شأنها - عند حد معين - أن تجاوز كونها مجرد زيادة كمية ، لتصبح تغيرا في الكيفية ذاتها - أي تصبح صفة أخرى متميزة في خصائصها من الصفة الأولى .

أما قانون صراع الأضداد ووحدها فهو انه ان كل شيء مركب من حقيقة من عناصر يضاف بعضها بعضا ، ومن ثم فهو دائما في حالة من التوتر تميل به نحو التفتت والتحول ..

لأن الشيء المعين اذا ما كان مؤلفا من عنصر واحد متجانس لما كان في بنيته الداخلية ما يدعو الى التغير ، فنحن نخطئ فهم « الواحدية » في الشيء الواحد ، اذا ظننا انها التجانس الذي يخلو من التناقض ، واذا رمزنا الى شيء ما برمز ، فلا ينبغي أن نقول انه « س » وكفى بل نقول انه « س » و « لا - س » في وقت واحد ، ومن هذا التدافع الداخلي بين النقيضين تنشأ الحركة ، ومن ثم ينشأ التغير ، على أن تفهم الحركة أو التغير بأنها منبثقة من طبيعة الشيء نفسه ، وليست هي بالمفروضة عليه من خارجه ، لقد كان يقال ان الأصل في الشيء أن يظل ساكنا حتى يحركه محرك ، فاصبح يقال ان الأصل في الشيء أن يظل متحركا حتى يرغمه عامل خارج طبيعته على الوقوف والسكون ... يصدق هذا على كل شيء ، وعلى كل فكرة ، وعلى كل حالة نفسية ، وعلى كل نظام اجتماعي على حد سواء .

فاذا كان صراع الأضداد داخل الشيء الواحد أو الحالة الواحدة يولد الحركة والتغير ، ثم اذا كان المضى في هذا التغير الى حد معين يحتم أن يصبح الشيء شيئا سواه - لا من حيث الدرجة وحدها بل من حيث النوع أيضا - فان ذلك ان ضمن لنا سير التاريخ وتغير مراحلها ، فلا يضمن لنا أن يجرى التغير الى ارقى وأفضل وأعلى وأكمل .

وهنا يأتي القانون الثالث : قانون نفى النفي ، الذي يقضي بأن ينتهي التقيضان المتصارعان الى وحدة يلوب فيها التناقض وبزوال التناقض يصبح الوليد الجديد « أعلى » درجة من سابقه ، لأن فيه ما كان لهما ، ثم المضاف اليه كالتلف بعد تعاضد ..

لكن هذا الوليد المتألف بدوره سرعان ما تنشأ فيه الأضداد المتعارضة وحلم جرا ، وهكذا ترى العالم يسير في مراحل مثلثة الخطوات . فحالة مثبتة ذات خصائص معينة ، تتلوها حالة تنفيها بأن تتحول الى خصائص جديدة مختلفة كيفا ، ثم يعقب هذا النفي نفيه نفسه حالة جديدة تنفيها ، فتكون بمثابة نفي النفي ، وهنا نعود الى « اثبات » جديد ارتقيننا فيه عن « الاثبات » الذي بدأنا به السير .

وقد نسأل : من أين جئنا بهذه القوانين الثلاثة التي تضبط سير العالم ، أهى تصورات ذهنية أولية انبثقت من طبيعة العقل وفطرته ، كما كان بعض



ج . ديوي

الفلاسفة الآخرين يعتقدون في وجود مبادئ مفترية في العقل يجرى التفكير على مقتضاها ؟ أم هي استدلالات انتزعتها من مشاهدتنا الخارجية لجرى التاريخ ؟ والجواب عند الماديين الجدلين هو هذا ، لا ذاك .

فليست مراحل السير الجليل مقصورة على الفاعلية العقلية الصورية المنطقية وحدها - كما هي الحال عند هيجل - بحيث يكون الانتقال من - فكرة - الى - فكرة - بل هي مراحل في سير الواقع المادي ، كما نستطيع ان نستدل من شواهد التاريخ وتطور الجماعات ..

وأصحاب هذه المذاهب يصفون مذهبهم هذا بأنه الفلسفة العلمية بمعناها الصحيح ، على أنهم حين يصفونه « بالعلمية » فإنما يستخدمون هذه الكلمة لتعني « المادية » - وعلى هذا تكون « المعرفة العلمية » هي الموقوفة على الواقع المادي وحده ، مما ينتهي بنا الى النتيجة القائلة ان كل ظاهرة لا بد من ردها الى أصلها المادي لتتم لنا دراستها دراسة علمية ، فالحالات العقلية والوجدانية ترد الى ظاهرات فسيولوجية ، وهذه بدورها ترد الى اصول لاعضوية ، وهكذا - على أن أهم ما يعنى به أنصار المادية الجدلية هو ردهم للتاريخ الى العناصر الاقتصادية وبهذا تصبح حقيقة الانسان لا في وعيه بنفسه ولا في تأمله النظري الصرف - بل في (العمل) أى في نشاطه الاقتصادي ، لكننا لو تركنا هذا النشاط ينطلق على أساس الملكية الفردية ، نشأت بالضرورة طبقة تتجمع فيها رموس الاموال وهي القلة القليلة ، ويصبح معظم الناس اتباعا لتلك القلة يخدمونها بعملهم وانتاجهم ، وبهذا يحدث لهذه الاكثرية « انسلاخ » بعدهم عن نتائج عملهم ، فيبعدهم عن الحياة الطبيعية كما ينبغي أن تكون ولا علاج لهذا الا بأن تؤول وسائل الانتاج الى ملكية المجتمع كله ، فينتج المنتج لصالح الجماعة كلها ، وعندئذ تتحطم الحواجز بين الطبقات ، وتزول الفوارق ليزوب الكل في طبقة واحدة .

تلك هي خلاصة الفلسفة المادية الجدلية ، التي لا تظن ان مجتمعا واحدا في ارجاء الارض بأسرها ، قد خبلا من التاثر بها تأثرا صغيرا او كبيرا ، واذاً فهذه ناحية اخرى من روح العصر ..

لئن اختلفت الناحيتان الرئيسيتان اللتان ذكرناهما في أن الاولى تناولت روح العصر من جانب « المعرفة العلمية » ، على حين تناولتها الثانية من جانب « التاريخ والمجتمع » بما ينطوي تحتها من سياسة واقتصاد ، فإن الناحيتين معا تتفقان في وجوب أن ينصرف اهتمام الفكر الى العلم ومنهجه



ج . ب . سائر

وفضاياء وتطبيقه ، باعتباره أبرز معالم العصر اطلاقا ، ومثل هذا التركيز على العلم وعلى العقل وما يتبعهما من ظواهر كالخطيطة والتصنيع وانخراط الافراد في عمل واحد مشترك وضمت لهم خطته وأهدافه ، لم يكن ليمضي بغير تمرد ممن يحرصون على فردية الشخصية الانسانية ، وتتميزها من سائر ظواهر الطبيعة بالارادة الحرة التي تختار لنفسها وتكون مسئولة عن اختيارها ، ومن هنا نشأت في بعض النفوس ثورة على العقل نفسه وعلى العلم وصرامة أحكامه وكان لهذه الثورة أكثر من صورة واحدة ظهرت بها ، فهناك من لاذوا بالتصوف دون العلم ، وبالوجدان دون العقل ، وهناك الشكاك الذين أخفوا يتشككون في قدرة العقل على الوصول الى الحق ، وهناك الوجوديون الذين أصروا على أن يكون الفرد - كل فرد - مسئولا عن اختياره ، ولا تتحقق هذه المسئولية بغير حرية اختيار .

نعم هنالك من لاذوا بالتصوف بمعناه الفلسفي ، وأعنى التنكر للعقل ومنطقه والركون الى ما يسمى اصطلاحا « بالحدس » ، وهو المعاينة بالروح معاينة مباشرة - ولعل أميز ما يميز الحدسيين المعاصرين

من أسلافهم القدماء - فكتير جدا من أعلامه
العلميين في التاريخ - منذ أفلاطون فنانا لا على
مدارج الزمن - هو أن القدماء كانوا يعدون حداثتهم
سريا من الفعالية العقلية على حين ترى المحدثين أن
ينجأون إلى إدراكهم الحاسر - يعدون ذلك ثورة على
العقل

هو غلبهم من قبيل الفلاسفة اللاعقلية القائمة على أساس
الاعتقاد والتعاطف الوجداني والرغبة - احتجاجا منهم على
مأزونه طغيان للعقل والاعتماد على حياة البشر -

ومن قبيل الثورة على العقل أيضا مسبب
الوجوديين فيما يختص بطبيعة الإنسان وحقيقته
فلئن كان في مستطاع العلم والعقل أن يحكم عو
« الأشياء » بأحكام عامة تضم أفراد النوع الواحد
في تعريف واحد - فما كذلك الإنسان - لأن كل
فرد يختلف بفرديته عن كل فرد سواه - بحيث
يصنع كل فرد حقيقته من مجموعة ما يصدره لنفسه
من قرارات يلتزم تنفيذها بإزاء المواقف التي تعرض
له - وليس بنا حاجة هنا إلى ذكر الآثار البعيدة
التي في ثقافة عصرنا - التي أحدثتها الفلسفة
الوجودية في نظرتها إلى الإنسان وتحليل مواقف
ومشكلاته - وحسبك نظرة إلى الحركات الأدبية
والمدارس الفنية في العالم كله - لتري إلى أي حد
أصبحت لفئة الأدباء والفئة لفنان إلى دخيلة نفسه
ليتصيد منها ما يخرجها للناس فردا مشخصا فريدا
بأن كان الناس على اختلافهم يتفقون عادة على
الموضوعات الخارجية - فهذه شجرة وتلك بقرة
تعنى أنه إذا كان الناس يتفقون في حياة الصحو
فهم إنما يختلفون أشد الاختلافات حين ينطوون
إلى دوائر نفوسهم كما يحدث لهم في أحلامهم
ومن هنا أتجه رجال الأدب والفن في حالات
كثيرة إلى ما يشبه الأحلام من حياة الإنسان

وكان مما أيد الثائرين على العقل في فكر
المعاصر - النظرية الفرويدية في التحليل النفسي
وغيرها من النظريات النفسية التي ردت نشاط
الإنسان إلى مصادر خبيثة غير ظاهرة - كالغرائز
أو اللا شعور أو ما إلى ذلك -

فكم أديبا في القصة والمسرحية وكم شعرا وكم مصورا
جعل ملوته الأساسية هي محاولة إخراج هذه الكوامن الخفية
في حياة الإنسان لتظهر في الآثار الأدبية والفنية فهودا يلقي
الهدوء على حقيقة الإنسان -

وأحسب أن من الخصائص التي قد يتميز بها
هذا العصر - نتيجة للعلم بكل جوانبه - الصبيحي
والاجتماعي والنفسي - أن أخذت تحسب فكرة

النسبية عند البعض إلى القيم وإلى الثقافات - وإذا
ثابت العلوم الطبيعية والاساسية على السواء - لم
تعد تأخذ بأقطعية اجازمه التي كان يظن أنها
تصف نتائج التفكير العلمي - وإذا كانت التحليلات
النفسية قد بايزت بين الأفراد على نحو لا تستطيع
مع أن تقول إن « أحلام » هذا أفضل من « أحلام »
ذلك - فمصادا ينتج من هذه النسبية في نظرية
الإنسان إلا أن تتعدل الثقافات المختلفة في قيمها
ومعها تنوعت أشكالها - فأصبح الفن الأفريقي كالفر
لأوروبي أو الآسيوي من حيث الرتبة والقيمة
رغم بعد حرج أن يسوحي من هنا فنا هناك
مأزاد اعتزاز الأمم المختلفة بترائثها وبتقاليدهم
وبعنونها الشعبية وبلغتها وثباتها وطعامها
وشربها -

وهذه نتيجة تبدو - في ظاهرها - صحيحة - لا
تتفق مع أفكار التوحيد التي تدل على أن العالم -
في نفس الوقت الذي تؤكد أن قوميته شخصيتها
المتيزة - يسير نحو أن يكون مجتمعا دوليا واحدا -

والى لتفصيل ماكب الصاروخ من صواريخ الفضاء التي تدور
حول الأرض في وضع دائم انجنيته وقد نطش إلى الأرض
كما فراما من بيد فالبندمة المصنوعة السابقة في نفس
الكون المصنوع - يسأل نفسه متعجبا : أتكسون هذه البندقة
المنفردة حاصلة على ظهرها كل هذا التمزق والتخلاف بين
نحوبها - إلا أن اليوم أت عما قريب - حين يناطح المخصصون
على صانع مشترك -

والحق أن هنالك من الدلائل ما ينبغي بهذا - فهو
عصر يسوده العلم - ومن شأن العلم أن يوحد
الناس على مناهج واحد ونتائج واحدة - بل يوحد
على أدوات للعيش واحدة تصدرها المصانع بالأعداد
الكبيرة - لتنتشر هنا وهناك - فلا يكون فرق بين
حضر وريف - وكذلك هو عصر المؤتمرات الدولية
التي تلتقي فيها الشعوب جميعا على آراء ينتهز
إليها في معظم الحالات ليتم تنفيذها في كل أرجاء
الأرض يرضى من الجميع - وهنالك جمعية الأمم
المتحدة التي إن كانت قد أخفقت في مواضع فقد
نجحت في مواضع أخرى وبخاصة في ميادين الثقافة
والتعاون الاقتصادي والاجتماعي وما إلى ذلك -

تكن العجب الظاهر سرعان ما يزول عنا حين
ندرك أنه لا يرجي للعالم إخاء صحيح إلا على أساس
الشخصيات المستقلة لأمة - بل لأفراد - وعندئذ
تختفي هذه الظواهر التي لأنتها السلسلة المعقبة
على خصائص العصر من قلق وتمزق وشك وسخط

طكي نجيب محمود -



أفق جديد للفلسفة

دكتور فرسواد زكريا

• خسارتنا في هذا العصر خسارة علمية ،
ولذلك أصبح الواقع المحسوس مدار الفكر
وأصبحت الملاحظة بالحواس أداة المعرفة .

• ولكن النظرة المتكاملة للإنسان تقتضي
كذلك أن ندخل في حسابنا جوانب الفن
والشعر والميتافيزيقا وطقوس العبادة
للتعويض « المعنى » في كل هذه الجوانب
ولا نلهم المعنى على دنيا الوقائع الخارجية .

لا يتمثل تقدم التفكير الفلسفي في كشف حقائق جديدة ، بقدر ما يتمثل في القاء ضوء جديد على الحقائق الموجودة المعروفة من قبل . ذلك لان قدرة الفلسفة لا تمتد الى مجال الخلق والابداع ، وانما تنصب على التحليل والتفسير والفهم . واذا كانت عهود التفكير الفلسفي القديمة والوسيلة قد أخطأت في شيء ، فانما كان خطأها في عدم ادراك هذه الحقيقة الأساسية ، بحيث توهمت أن الفكر وحده قادر على ان يخلق بقواه الخاصة معرفة جديدة وطلنت أن العقل اذا مارس فاعليته على ذاته وحدها - في التفكير الفلسفي المجرد - كان كفيلا بأن يستخلص من ذاته علما كافيا بالعالم . على أن انتهاء هذه العهود الغابرة كان ايذانا بارتداد العقل الى صوابه ، وبادراك الفلسفة لحدودها ولطبيعتها الحقة :

وهي أنها ضوء ، كتألق يلقه العقل على الظواهر كانت موجودة من قبل ، او استمدت من أحد المصادر المتعددة للتجربة البشرية ..

ومنذ ذلك الحين ، اعتادت أذهاننا أن تقيس كل فلسفة جديدة تبعا لقدرةتها على تفسير جوانب متعددة من التجربة البشرية ، او على القاء الضوء على مظاهر متباينة للنشاط الانساني . وهكذا توجه الفلسفة في كل عصر أسئلتها ، وتحدد مشكلاتها ، على النحو الملائم لذلك العصر ذاته . أما ردودها على هذه الأسئلة ، أو حلولها لهذه المشكلات ، فليست في واقع الامر « لب » فلسفة العصر .

ان طريقة وضع المسئلة وصياغتها - اعني طريقة النظر الى الحقائق المعروفة من قبل - هي التي تعد روح الفلسفة ، وتعبّر عن عبقرية العصر . وقد تظل المسئلة الفلسفية واحدة على مر عصور متعاقبة ، ولكن طريقة التساؤل ، والتجسس الذهني الباحث عن حل لها ، تختلف من عصر الى آخر ، ويعبر اختلافها هذا عما هو اصيل في روح كل عصر ..

فلكل فترة رئيسية من فترات التفكير الفلسفي افكارها المهيمنة القادرة على التوليد . وهذه الافكار ليست حلولاً للمشكلات ، وانما هي الاطار الذي تصاغ فيه المشكلات وتتحدد خلاله معالم تفكير الفيلسوف . ففي العهد اليوناني منذ سقراط ، كانت فكرة « الغائية » و « الخير الاقصى » هي المحور الذي يدور حوله التفكير : ولم تكن هذه الفكرة تمثل اجابة محددة على الأسئلة التي تطرأ على ذهن الفيلسوف ، وانما كانت هي القالب الذي يشكل طريقة الفيلسوف في خوض المشكلات ويوجهه لحلها .. وفي العصر المسيحي كانت معاني الخطيئة والحلاص واللطف الالهي - مثلما كانت معاني العقل والنقل ، والحكمة والشرعية في العصر الاسلامي - هي التي تلهب في الفلاسفة حماسة التفكير ، وعن طريقها صيغت المشكلات صياغة جديدة ، واكتسبت الحقائق المعروفة لونا لم يكن

معهودا من قبل ، وكان من الضروري أن تتسائر الحلول بهذه الوجهة الجديدة التي سار فيها العقل بفضل هذه الافكار السائدة . وفي العصر الديكارتي أصبحت المشكلات تصاغ من خلال فكرة الذات والموضوع ، وثنائية الفكر والامتداد ، والتجربة الباطنة والظاهرة ، وصارت الفلسفة تنويعا لهذه النظم السائدة ، أو عزفا على هذا الوتر الرئيسي .

الفلسفة من منظور جديد

فما هي الافكار التوجيهية السائدة في العصر الحالي ، وما هي القوالب الجديدة التي يشكل بها الانسان تجاربه المألوفة في هذا العصر ، لكي يمارسها على نحو يتلائم مع طبيعة حياته الجديدة ؟ حول هذا الموضوع يدور كتاب المؤلفة الالمانية الاصل الأمريكية الجنسية ، سوزان لانجر بعنوان « الفلسفة من منظور جديد » Susanne K. Langer Philosophy in a New Key

الترجمة الحرفية لعنوان الكتاب هي « الفلسفة بفتح جديد » ، والفتح المقصود هنا هو الفتح الموسيقي الذي يتحكم في الروح العامة للحن .. ولما كانت الاستعارات الموسيقية غير مألوفة للقارئ العربي ، فقد ألونا ان نستخدم في ترجمة العنوان تعبيرا مستمدا من مجال الرسم ، وهو تعبير « المنظور » ..

وقد ظهر الكتاب لأول مرة خلال الحرب العالمية الثانية ، وكانت الشهرة التي اكتسبها منذ ذلك الحين دليلا على أنه أشار بالفعل الى منظور جديد للفلسفة ، أو الى زاوية جديدة اذا تأملنا من خلالها مشكلاتنا المألوفة لأصبحت تبشر بعهد جديد من التفكير المحسوب الخلاق .

ولكي ندرك طبيعة هذا المنظور الجديد ، ينبغي أن نتأمل أولا طبيعة الاتجاه الفكري السائد في عصرنا هذا . ان حضارتنا في هذا العصر حضارة علمية قبل كل شيء . وفي هذه الحضارة العلمية أصبحت الفكرة التوجيهية المسيطرة على الأذهان هي فكرة « الواقعية » ، وأصبحت ملاحظات الحواس التي كان الاقدمون يبنونها ويعدون لها أساسا خداعا للمعرفة - هي أداتنا الرئيسية للاتصال بالعالم . انه عصر تسيطر عليه النزعة التجريبية ، وتعبّر عن روحه تلك الفلسفات التي ترد كل شيء الى ما يمكن ملاحظته ، أو تحقيقه بالتجربة .

ومن هنا كانت الوضعية النظرية معبرة عن شيء أساسي في حياة الانسان الحديث : هو وفضه الاعتراف بأن شيء سوى ما يتمثل للملاحظة بوضوح ، أو ما يمكن تحقيقه بالتجربة على نحو حاسم . لكل ما لا يمكن تحقيقه أو تفهيمه ، هو في رأيها كلام لا معنى له ، أو « قضايا مزعومة » لا يصح ان نصلها بأنها خطأ أو صواب ، لانها كلام يستحيل التفكير فيه ..

على أن صفة التجريبية أو الوضعية المتطرفة هذه ، في العصر الذي نعيش فيه ، انما هي انعكاس لنوع من الهزال الروحي للانسان الحديث : فمن نتائجها

أن يصبح الفن ، والشعر والميتافيزيقا ، مجرد تعبيرات عن انفعالات ومشاعر ورغبات خارجة عن عالم المعنى ، ولا تدل على أفكار ، وإنما هي أعراض معينة للحياة الباطنة ، شأنها شأن الضحك والبكاء أنها صيحات انفعالية ، تعبر عن مشاعر معينة لدى صاحبها ، وتثير فينا مشاعر مماثلة ، ولكنها لا تمدنا بأية معرفة ، ولا تفتح أمامنا أفقا جديدا في فهم العالم أو الإنسان ، ولا تقرر في واقع الأمر شيئا له مدلول .

وهكذا تبلغ عقيدة «الوقائع» ، وعبادة التحقيق والملاحظة ، حدا يؤدي إلى استبعاد أوجه للنشاط الروحي كانت لها في حياة الإنسان - وما تزال - أهمية قصوى ..

وعلى ذلك فإن أية نظرة متكاملة إلى الإنسان - اعني نظرة تضم أوجه النشاط الانساني كلها في وحدة واحدة ، ولا تضع بينها حواجز أو تفرق بين مراتبها - ينبغي أن تدخل الفن والشعر والميتافيزيقا وطقوس العبادة في عالم المعنى ، عالم التجارب التي تضفي ثراء على حياة الإنسان ، وتوسع أفقه الروحي ، وتزيد من فهمه لنفسه وللعالم المحيط به . ولكي يتحقق هذا الهدف ، فلزام علينا أن نعيد النظر في فكرة المعنى والدلالة ذاتها ، وفي المجال الذي يصح أن يقال ان نشاطنا فيه يوسع نطاق معرفتنا وفهمنا للأمور - أي أن نتأمل عقل الإنسان ونشاطه الروحي من منظور جديد .

الرمز والمعنى

ان الإنسان كائن يعيش في عالم من الرموز والمعاني ، أكثر مما يعيش في عالم من الاحساسات . ففي استطاعة شخص مثل هيلين كيلر ، حرم السمع والبصر ، بل شخص ... لا يملك الاحاسة واحدة هي اللمس ، أن يعيش في عالم أوسع وأغنى من ذلك الذي يعيش فيه أي حيوان يملك كل حواسه المرحفة !!

وهكذا يمكن القول ان أهم ما يميز الإنسان عن الحيوان هو ادرته على صنع الرموز ، وهي اللدنة التي تبدي أساسا في اللغة ، التي خلقت للإنسان عالما فريدا لا يشترك فيه كائن آخر ، وفتحت أمامه ابواب السيطرة على الكون . . . ان عملية صنع الرموز هي النشاط الرئيسي المميز للإنسان ، وهي العملية الذهنية الأساسية التي تستمر بلا انقطاع ..

وإذا كانت عملية خلق الرموز واضفاؤها على العالم مستمرة لا تنقطع ، فليس لنا أن نقصرها على وجه واحد من أوجه فاعليسة الذهن البشري ، كالتفكير ، ذلك لان للذهن أوجه نشاط أخرى غير التفكير - وان يكن هذا الأخير هو أهم هذه الأوجه وأبعدها أثرا في حياة الإنسان . وكل هذه الأوجه الأخرى حافلة بالمعاني ، وأن تكن هذه المعاني من نوع يخالف ذلك الذي ينتجه الذهن المفكر . فالإنسان في سعي دائم إلى التعبير عن نفسه ، وإذا كان التعبير الفكري هو أوضح مظاهر هذا السعي فليس معنى ذلك أنه الوحيد ، وإنما يعبر الإنسان

عن نفسه في مظاهر أخرى متعددة ، منها ما يتم في اليقظة ومنها ما يتم في المنام . وقد يكون لنشاطه هذا أي غرض عملي ملموس ، لأن الطاقة الذهنية الغائضة ، والثروة المخزنة في الروح الانسانية ،

ستنتقل سواء أكان لانطلاقها هدف عملي أم لم يكن وعلى ذلك فإن عالم المعاني أوسع نطاقا بكثير من عالم اللغة . فمع اعترافنا بأن اللغة هي أهم مظاهر نشاط الذهن البشري في اتجاهه إلى التعبير عن نفسه تعبيرا ذا معنى ، ينبغي أن نعترف في الوقت ذاته بأن نطاق التعبير ذي المعنى ، في الإنسان ، أوسع كثيرا من نطاق اللغة . ان الحلم ذاته قد يكون تعبيرا له معناه ، من خلال رموز معينة ، عن تجارب بشرية حقيقية . وما كشفوف التحليل النفسي بأثرها الا تأكيد لهذه الفكرة :

اعني فكرة ضرورة ادخال الاحلام ضمن أوجه النشاط البشري ذات المعنى والدلالة ، وعدم الاستغفال بها أو استبعادها بحجة أنها أحيلا جولا . متخيلة لا دلالة لها ..

صحيح أن تعبير الحلم لا يقاس بمقاييس المنطق اللغوي ، لأنه لا يتضمن « قضايا » يمكن تطبيق معايير التحقيق عليها ، غير أن المنطق اللغوي كما قلنا لا ينتظم مجال المعنى بأسره ، وبالتالي فإن معايير ليست هي الحدود القصوى المعقولة . وهكذا يتفتح أفق جديد ضخم أمام العقل البشري في اللحظة التي يبحث فيها احتمال كون عالم المعنى أوسع من عالم الفكر اللغوي أو discursive . وحين يبدأ في تأمل نواتج الروح البشرية على أنها تعبيرات لها معناها ، ولكن بطريقة خاصة غير لغوية ، عن تجارب انسانية أصيلة . . . وليست مجرد رجوع إلى حالة سابقة على المنطق ، أو مظاهر لعالم غامض مبهم من التجارب المجهولة التي لا يدركها وعينا ، ولا يمكن نقلها إلى وعي الغير .

الشعائر والاساطير

فلنتأمل ما يحدث بين الشعوب البدائية حين يقوم أفرادها بنشاط مثل أداء الشعائر والطقوس . . . ان هذا النشاط ليس في هذه الشعوب لهوا ولا مرحا على الإطلاق ، وإنما هو نشاط جاد تماما . . . وقد يتخذ صورة قاسية عنيفة ، كما في احتفالات الوصول إلى سن البلوغ ، حيث يمر الشبان بمحن اليمة قد تودي أحيانا بحياتهم . كذلك فإنه ليس نشاطا يستهدف غاية عملية مباشرة في حياة هذه الشعوب ، وإنما هو أساسا محاولة بدائية ساذجة لفهم العالم والتماس التوجيه في السلوك ، وهو مظهر لبداية التفكير الجاد في العالم ، وعلامة على بزوغ التعبير الخلاق للناس



بالحياة . انه ينبثق عن حاجة أساسية لدى الانسان وهو نشاط تفاني صرف . لا يندفع شيء سوى النزوع الى التعبير الرمزي عن تجارب لا يمكن التعبير عنها بآية وسيلة اخرى . فهو إذن حامل بالذاته ، جدير بالانتماء حصا الى عالم المعنى . .

ومثل هذا يقال عن الاساطير : فهي ليست مجرد مظاهر لقصور العقل أو لسيادة الجهل في شعب بدائي ، وإنما هي محاولة للاطلاع على الحياة والكون من خلال أفكار سياسية كالقوة والارادة والموت والحياة . وهكذا يرى الانسان البدائي في كل موضوع يحيط به معاني رمزية ، فينسب الى هذا الموضوع دلالة صوفية ، ويراه بالفعل معبرا عن مخاوفه أو آمانه أو مثله العليا .

إن العالم يتحول ، من خلال الاسطورة ، الى مجموعة من المعاني الذاتية التي هي أساسا مظاهر لنزوع الذهن ، في أول مراحله ، الى الفهم . .

ولو بحثنا في آية أسطورة عن دلالات حرفية مباشرة ، لوجدناها بالطبع مدعاة الى السخرية . ولكن هذه الطريقة في تأمل الاسطورة تفوت علينا بهم دلالتها الحقيقية ، وهي الدلالة « الرمزية » . التي تتحول فيها قوى الطبيعة الى رموز حافلة بالمعاني المعبرة عن أعماق ما في النفس البشرية في هذه المرحلة من تاريخها .

الميتافيزيقا

أما الميتافيزيقا ، فقد قيل عنها انها لا تقدر شيئا ، وأكد كارناب Carnap وفتجنشتين Wittgenstein أن قضاياها ليست صادقة ولا كاذبة ، وأنها بالتالي تخرج عن نطاق عالم المعنى . وأنه لتفسير على الانسان ان يرى ميدانا كاملا من ميادين الفكر البشري - هو في الوقت ذاته واحد من أقدم ميادين هذا الفكر - يستبعد بهذه السرعة وهذه السهولة ، من مجال ماله معنى من نواتج الذهن الانساني . فهل كان النشاط الذي مارسه العقل البشري طوال هذه القرون ، والمذاهب العديدة التي عبر فيها عن أفكاره الميتافيزيقية - هل كان ذلك كله شيئا لا معنى له ؟ لنفرض أن قضايا الميتافيزيقا ذاتها تفتقر الى المعنى لأن العقل لا يستطيع تحقيقها أو تنفيذها - فهلا تكون لهذا النشاط ذاته بغض النظر عما يحركه مضمونه من القضايا الخاصة ، دلالة ما ؟ ألا نستطيع أن نستخلص معنى من محاولات الذهن الدائمة خوض هذا الميدان ، بغض النظر عما يحركه في محاولاته هذه من النتائج ؟ ألا يبدو لنا أن الفيلسوف الألماني الأكبر « كانت » قد وضع أصبعه على حقيقة بالغة الخطورة ، حين قال في السطور الأولى من تصدير الطبعة الأولى لكتابه الرئيسي « نقد العقل الخالص »

« إن للعقل البشري هذا المصير القريب ، وهو أنه في أحد أنواع معرفته (وبفهم الميتافيزيقا) تلج عليه أسئلة لا يستطيع تجاهلها ، لأن طبيعة العقل ذاتها تفرضها ، ولكنه أيضا لا يستطيع الإجابة عنها ، لأنها تتجاوز جميع قواه » . . . في هذه الأسطر القليلة - أنه « كانت » السر .

وكانى به يقول : لا تستهينوا بالميتافيزيقا مهما تخبطت ، ومهما عجزتم عن تحقيق قضاياها إيجابا أو سلبا ، إذ أن هناك « سرا » في تلك القوة التي تفرض بها الميتافيزيقا ذاتها على نفس الاذهان التي تعلم انها لن تصل فيها الى نتيجة ، وأنها ستنتهي حتما ، كغيرها من الاذهان السابقة عليها ، الى طريق مسدود . وما كان كتابه هذا بأسره الا محاولة لكشف هذا السر ، ولورد - قبل قرن ونصف من الزمان - على محاولة استبعاد الميتافيزيقا من مجال النشاط الذهني ذي المعنى .

ولو شئنا أن نصير عن سر الميتافيزيقا بلفتنا الحديثة لقلت ان أهميتها كلها اما تكون في « نزوعها » ذاته ، وفي سعيها الدائم الذي لا يخطئه اختاؤها المستمر . . فها هنا شيء لابد ان تكون له دلالة . . وما هذه الدلالة الا سعي العقل الى ملء حياته بالمعنى ، التي لا يستطيع ان يستعدها كلها من العلم . ان العلم ، في تقدمه المستمر ، يحول أفكارا معينة من مجال التأمل الميتافيزيقي الى مجال الوقائع ، ولكن عملية التحويل هذه تتناول نطاقا محدودا ، مهما أحرز العلم من تقدم ، لأن حركة العلم وسعيه الى المزيد من المعقولة دليل على أن كل شيء لم يتحول بعد الى وقائع علمية ، أعني انها دليل على أن للسعي الميتافيزيقي مجالا في تجربة الانسان . صحيح أننا لو افترضنا أن العلوم كلها قد استقرت ، وأن اللغة البشرية قد بلغت حد الدقة الكاملة ، وأن حركة المعرفة قد توقفت لأنها لم تعد تجد ما تتجه اليه ، فعندئذ لن يعود للميتافيزيقا مجال . غير أن هذا افتراض للمستحيل ، وبالتالي فسوف تظل الميتافيزيقا تغطي تلك الأرض التي لم يمتد اليها ظل العلم بعد .

والأهم من ذلك ان « النزوع » الميتافيزيقي سيظل له دوره ، حتى على الرغم من ادراك الانسان عدم جدواه : إذ ان من صلات العقل البشري الا يتولا مجالاً للتجربة دون أن يضل عليه معنى . وهو لا يقلل ان يتولا « فراغات » خالية من الدلالة في عقله . . هذه هي طبيعته ، ونزله هذا نظر . .

الفن

والفن، ماذا نقول عنه ؟ أهو مجرد صيحات انفعالية ، ولكن على مستوى عال ، أم هو نظام رمزي يعبر عن معان تنتمي الى مجال أوسع من مجال اللغة الكلامية ، ويكون تجربة أصلية تقف الى جوار تجربة التفكير اللفوي ، وينبغي أن تقاس بمقاييسها ؟

إن الفن أولا ليس تجربة تبعث اللغة أو تروى الحواس مباشرة ، لأن لو كان ذلك لأمكن أن يتفوقه الجميع بمقدار متساو ، على حين أن الفن ، في أيامنا هذه التي أصبحت فيها روائعه متاحة لأكثر عدد من الناس ، لا يجد استجابة الا لدى القلة منهم فحسب ، على حين أن ما يبعث الرضا في الحواس يلقي من الجميع نفس الاستجابة .

وفضلا عن ذلك ، فحسبنا أن نتأمل اتجاهات



الفن المعاصر لنذكر أن الفن لا يجلب في كل الأحوال لذّة الحواس أو يبعث السرور في النفس . واذن فدلالة الفن لا تنقل إلينا مباشرة ، لكن تدركها حواسنا على نحو ما تدرك موضوعاتها المألوفة . فهل تكون الأعمال الفنية - كما تقول نظرية التحليل النفسي - رموزاً لأشياء محبوبة أو مرغوب فيها ، ولكنها ممنوعة أو محرمة علينا ، بحيث تكون هذه الأعمال تعبيراً عن رغبات لا شعورية تستخدم الموضوعات التي تمثلها أداة لتصوير الأخيصة الخفية في نفس الفنان ؟ إن نظرية كهذه لا تقوم أساساً للفرقة بين العمل الفني الجيد والعمل الفني عند الفنان ، أو سبب إقبال الناس عليه ، ولكنها لا تمدنا بمقياس « للامتياز » الفني ، لأن ما تحدث عنه إنما هو سمات تظهر في أي عمل فني ، فيما كان أو تافها .

وأخيراً ، فليس الفن مجرد تعبير انفعالي عن ذات الفنان ، الذي يحس بمشاعر معينة ويبعثها فينا عن طريق إثارة مشاعر مماثلة في نفوسنا .

للمرسلة التي ينقلها إلينا الفن أعنى من أن تكون مجرد انفعال تعاطف به مع الانفعال الأصل للفنان .. إن الفزيكج لنا ألقى عالم من المعاني التي يعبر عنها بطريقته الرمزية على نحو فريد لا تشاؤكه إياه وسيلة أخرى من وسائل التعبير .

ولو شئنا أن نتأمل الصفة الرمزية للفن على أوضح صورة ممكنة ، فلنركز بحثنا في الموسيقى التي وصفت بأنها فن الصورة الخالصة بلا مادة ، وبأنها الفن الذي لا يستمد مضمونه من أي موضوع خارجي مباشر .

إن تركيب الموسيقى كثيراً من الخصائص التي تتيح استخدامها رمزياً ، وتقرب بذلك من طبيعة تركيب اللغة : فهي تتألف من وحدات منفصلة (هي أصوات السلم الموسيقي) ، يمكن الجمع بينها على أنحاء مختلفة كل الاختلاف كما أن لهذه الوحدات القدرة على أن يغير بعضها طبيعة بعض عند تجمعها ، كما يحدث للكلمات عندما تتجمع في بيت من الشعر مثلاً . ومع ذلك فإن هناك فارقاً أساسياً بين الموسيقى وبين اللغة : إذ ليست للموسيقى مفردات ذات معنى ثابت ، لأن الأصوات والأنغام الموسيقية ليست لها أية دلالة ثابتة ، على عكس الحال في الكلمات اللغوية .

واذن فالموسيقى هي عالم من المعاني المستقلة عن المعاني اللغوية ، ومن العيت أن نلوم الموسيقى على عجزها عن التعبير عن مشاعر كالخزن أو الفرح بنفس اللغة التي تعبر بها اللغة الكلامية عنها : إذ لو كانت الموسيقى تستوفى مثل هذه الدقة والوضوح لكان عملها مجرد ازدواج للوظيفة اللغوية . على حين أنها هي وسائل الفنون إنما تكشف عن أوجه أخرى من عالم المعنى ، غير تلك التي تختص بها اللغة ..

إن الموسيقى لا تقبل الترجمة ، إلى اللغة فهي اللغة جنباً إلى جنب .

فعلى أي نحو اذن تعبر الموسيقى عن عالمها الخاص من المعاني ؟ إنها تعبر عنه بطريقة رمزية : إذ أن القالب أو الصورة form التي تصاغ بها الموسيقى إنما هي العنصر الأساسي في تركيبها فتاريخ الموسيقى إنما هو تاريخ الابتعاد التدريجي عن الاتجاه التعبيري المباشر ، والاقترب من المثل الأعلى للصورة الكاملة . وازدياد أهمية القالب أو الصورة يدل على أن صلة الموسيقى بموضوعاتها ليست صلة محاكاة مباشرة : إذ أن المرء لا يكون بحاجة إلى اصطناع صورة أو قالب معين لكي يحاكي مباشرة موضوعاً خارجياً يتمثل أمامه ، أو لسكي ينقل إلينا انفعالاته الذاتية . أن مادة الصوت الموسيقي وصورته تنفيان عنه تماماً فكرة محاكاة الموضوعات الخارجية . أما المشاعر التي تعبر عنها الموسيقى ، فليست هي المشاعر الذاتية للفنان وحده : فالرموز الموسيقية تكشف لنا عن عالم من المعاني أشمل من ذلك كثيراً . إنها تكشف عن مدى معرفة الموسيقار بالنفس البشرية ومشاعرها ، الموسيقي معبرة عما هو أزل ، وعمما يتجاوز الفرد واللحظة والمناسبة . إنها تقدم إلينا نوعاً من الاستبصار والمعرفة الجديدة بعالم المشاعر في ذاتها ، ذلك العالم الذي يمكن القول بأن أبوابه تظل مغلقة أمام أنواع التعبير الأخرى ، كالتعبير اللغوي مثلاً . فالانفعالات التي تنفذ إلى ماهيتها بفضل الموسيقى ليست انفعالات فردية أو ذاتية ، وإنما هي « الصورة المنطقية » للانفعالات (إن جاز هذا التعبير) ، كما تتكشف لنا من خلال هذا الوسط الخاص من وسائل نقل المعاني إلى الأذهان .

ففي الموسيقى اذن يجد المرء تأكيداً واضحاً للرأي القائل أن اللغة ليست هي الوسيلة الوحيدة لمصرع المعاني ، وأن الوظائف اللغوية لا يتعين أن تتركز بالضرورة في الوسائل الأخرى لهذه المعرفة . لأن هذه الوظائف ليست نهائية ولا مطلقة ..

وإذا كانت اللغة تعبر عن وجه معين للواقع ، فإن الفنون ، ولا سيما الموسيقى ، تعبر عن أوجه أخرى لا يمكن كشف النقاب عنها على أي نحو مخالف . إن حدود اللغة ليست هي آخر حدود التجربة البشرية . وقد تعجز اللغة عن الوصول إلى تجارب معينة ، وتظل للذهن مع ذلك وسائله

ان مثل هذه الفلسفة انما هي المقابل الفكري لحياة حضارية خلت من كل محتوى رمزي حي ، وانفصل فيها الانسان عن الطبيعة حتى لم يعد يرى منها الا اشباحا من صنعه هو ..

على ان نفس الحضارة التي اقتلعت الانسان من جنوره الطبيعية ، كفييلة في الوقت ذاته باثراء حياة الروح على نحو لم يحلم به الانسان طوال تاريخه من قبل : فالانتاج الصناعي الذي يهددان يحيل عمل الانسان الى نشاط الى يقتل كل خيال خلاق ، هو ذاته الذي يمنح الانسان من الفراغ ما يتيح له تنمية أسس مواهبه وأرفعها . والآلات التي تحجب عن الانسان وجه الطبيعة هي ذاتها التي تضع في متناول يديه ، في سهولة ويسر ، روائع الانتاج الثقافي والفني ، كما تراكمت على مر الاجيال .

وهكذا فان حياة الانسان الحديث وجها آخر ، غير ذلك الوجه الذي يقيمه بعالم الودائع المظلمة ويرى فيه الجبال الوحيد لتشائه اللعالي .. في ذلك الوجه الآخر يتسع الحق العقل البشري ، ويمتلئ بشتى انواع التجارب التي تسهم كلها في فتح ابدى المزيد من المعاني امام الانسان ..

واذا كان الامل الاعظم للبشرية ، في كفاحها الحاضر ، هو ان تتخذ من الحضارة الصناعية الحديثة أداة لاثراء حياة الانسان بدلا من افقارها ، فلا جدال في أن الفلسفة الجديدة بان تعبر عن هذا الامل ، هي تلك التي تفتح أبوابها أمام شسبي اللون التجارب البشرية ، من شعر وفن وتأمل ، وترى في هذه التجارب كلها محاولات ، على اللون التجارب البشرية ، من شعر وفن وتأمل ، محاولات لها دلالتها ومعناها ، لان عالم المعنى والدلالة في الانسان أوسع وأرحب من أن تستوعبه اللغة العلمية وحدها .

« هزاد زكريا »



الخاصة في الوصول الى هذه التجارب .. ومن الواجب أن تفسح نظرية المعرفة مجالا لهذه الوسائل الأخرى ، كالفن ، والموسيقى بوجه خاص ، اذا شئت هذه النظرية ان تكون شاملة لكل أطراف عالم المعاني .

أزمة الانسان الحديث

فما الذي يترتب على اتساع نطاق نظرية المعرفة الى الحد الذي يتيح لها استيعاب المعنى الفني في داخلها ؟ ان أفقا جديدا يتجلى لنا عندما نتخلى عن تلك النزعة العملية المتطرفة ، التي تكون فيها نظرية المعرفة مجرد نقد للعلم ، مقيد بحدود اللغة وبالمظاهر الخارجية ، لتجارب الانسان . في هذا الأفق الجديد يتسع نطاق المعاني التي تتناولها الفلسفة ، فيشمل التجارب الداخلية ، التي تنقلها اليينا نظم رمزية أخرى غير اللغة . وعندما نتحرر من اسار اللغة وشروط صحة التفكير المرتبط بالصيغة اللغوية ، يتسع نطاق حياتنا الروحية ذاتها الى حد لم يطرأ ببالنا من قبل .

ان الانسان الحديث يعيش في أزمة روحية وحضارية : فالحياة الآلية قد ضيقت نطاق عالم المعاني الذي يعيش فيه ، وأفقدته الاحساس بتلك الرمزية الحيوية التي تحفل بها الطبيعة . ذلك لان مجتمع المدنية الصناعية قد فصل الانسان عن الطبيعة فصلا كاد ان يكون تاما ، فلم تعد تجربته تتضمن الاحساس بالقوى الطبيعية المباشرة وبما تنطوي عليه من رموز تشرى حياته الروحية .

انه يعيش في عالم صنعه هو ، بكل تفاصيله ، وبالتالي فقد كمل دلالة رمزية له ، لان ما يصنعه الانسان يتكشف كله له ، ولا يعود فيه سر ، ولا غموض ، ولا يصلح لكي يتخذ رمزا لمعنى غير مباشر ..

ولم يعد العمل الذي يمارسه الانسان موقظا لذهنه أو مشيرا لحياته : والا فإين الخيال في حياة الصانع الذي يدير مسامرا معينة ، ملايين المرات ، كل يوم أمام الرصيف المتحرك في مصنعه ؟ وأين المعاني الموحية في عمل كاتب السجلات الذي يتلقى كل يوم ألوف الأوراق ويقتصر نصيبه في العمل الاجتماعي على ترقيمها برقم مسلسل ؟ ان معنى الخيال في هذا النوع من الاعمال ، الذي تحفل به الحضارة الحديثة ، لابد أن يجف وينضب . وليس من قبيل المصادفة على الإطلاق أن تنتشر في هذا العصر فلسفة ترى في التحقيق الواقعي معيارا نهائيا ، للمعنى ، وتتخذ من القضايا اللغوية ميدانا أوحدا لنشاط الذهن ، وتصف كل ما عدا ذلك من نواتج الروح بأنه من قبيل الانفعال الغامض الذي لا يقبل التعبير عنه ، الذي يظل الى الأبد متخلفا عن ركب العقل الطافر ..



عبد الفتاح الديدي

حين أحب أن أقول أي شيء يجب أن ارتبط
بالأشياء • بل يجب أن أؤرخ للأشياء • فالأشياء
هي مصدر النماء والحياة في كل ما أقول • وهي
أيضا مصدر الصدق • وإذا شئنا أن نصل إلى
مستوى التعبير الصادق ينبغي أن نقطع شوطا طويلا
في معايشة مباشرة وحقيقية للأشياء • إذا شئنا أن
نتفقد إلى المعنويات ينبغي أن نمارس الأشياء ممارسة
جادة • يجب أن نزاول حرفة تملئ المرثيات وأمعان
النظر فيها ويجب أن نستبصر جزئيات المشاهد
جزئية جزئية حتى نصعد إلى الدلالات • ونخطا

● الأشياء هي مصدر النماء والحياة في كل ما
أقول • وهي أيضا مصدر الصدق •

الفلسفات المادية انما يأتى من الارتباط الحسى بالمرئيات مع املاء رغبات العين على هذه المرئيات ومع التوقف عن اكتشاف الدلالات . وخطأ الفلسفات العقلية انما يأتى من البدء بالمدرجات لكى نهبط منها الى عالم الحياة والواقع .

وكلا الطرفين خاطئ . واستطاع الفكر الانسانى ان يجد سبيلا آخر بعد جملة من التجارب فى حقول الفن والأدب والفلسفة . استطاع ان يعيد هذه الفكر وروابطه بالعالم ممثلا فى الأشياء التى تحيط بالإنسان . وبدأ من هذه النقطة يستجلى معالم الأشياء من اجل التروع فى اكتشاف الدلالات . ومن ثم تصبح لهذه الدلالات علميتها من ناحية انحصارها فى نطاق الوجودات ، وتصبح لها شريعيتها من ناحية استقلالها من عناصر حقيقية ذات ضرورية وذات كليات .

قد يخطر على بالنا أن ثمة نزعة طبيعية أو سلوكية فى هذا الموقف الجديد تجاه الأشياء غير أن النزعة الطبيعية هى حكاية الواقع الخارجى كما هو مثلما فعل أميل زولا فى رواياته . والسلوكية هى ربط مجالات الفكر والشعور بالعلامات التى تنكشف فى السلوك الظاهر ، فالنزعة الطبيعية من جهة قد أضاعت على نفسها ادراك حقيقة الروابط الانسانية . على حين أن السلوكية من جهة أخرى قد أهملت الوعى فأهملت بالتالى كل قدراته وامكانياته وأوجه تعامله مع الأشياء المحيطة . أما موقف الفكر الغربى المعاصر فيصدر عن اتجاهات جديدة مبنية على فلسفة الظواهر ومفاهيمها

قوة هوسرل

وكى ندرك مدى التغييرات التى شملت الفكر المعاصر من هذه الناحية علينا أن نتبين الثورة الكبيرة التى أحدثها هوسرل (١٨٥٩ - ١٩٢٨) بادئنا من الكوجيتو . وهو المبدأ الديكارتي: أنا أفكر ، فانا اذن موجود واذا كان ضروريا أن نفهم معنى «أنا أفكر» فمن الضروري أن نحدث تغييرا شاملا فى وجودنا بأكمله . ولا بد أن نرفض أية فلسفة تعتمد على وجهة بعينها من وجهات النظر . لأنها قد تكون مليئة بالأحكام القبلية . التى لم يستمددها الإنسان من تجاربه ، وأما الفلسفة الظاهرية فتحاول البدء من مرحلة سابقة على كل وجهات النظر ، اذ تبدأ بمجموع ما يتقدم من الحس قبل أن يتكون لدينا أى تفكير نظرى متكامل ، وذلك تبدأ بما يمكننا أن نراه وأن ندركه مباشرة .

فالتفكير الواقعى لا يبدأ من الكوجيتو ، أى أنه لا يبدأ من باطن ، وانما يبدأ من الأشياء . انه يبدأ من التجربة الموهشة التى لم تتضح بعد فى صورة

هذا الشيء أو ذلك . فهذا التفكير هو الذى يظهر بالكوجيتو فى الطريق . انه يحصل عليه بالتقدم المستمر فى توضيح الصعوبات التى تصادفه . فكلما تقدم الإنسان فى استبصار ماحوله تبين له أكثر فأكثر أن عبارة « أنا أفكر » لاتحمل أى معنى اذا هى قامت وحدها . ذلك ان الأنا المفكر ليس حقيقة منفصلة تشرع فى وصل نفسها بالعالم الخارجى . بل انه مجرد متحى من مناحى الوعى . والوعى لا يكون الا وعيا بشيء . ولما كان الكوجيتو أحد مناحيه فانه يحمل الى جانب الفاعلية الفكرية - الموضوع الذى تنصب عليه تلك الفاعلية أعنى أن الأنا المفكر يحمل فى نفسه موضوعات فكرة والأنا المتعالى هو ما هو بسبب ارتباطه بالأشياء التى يعينها

وبذلك الحاف هوسرل الى الكوجيتو (أنا أفكر) التى الذى هو موضوع التفكير ، وجعل الفكر بموضوعاته أصيلة أصالة الكوجيتو ذاته ، فلا يقول قائل « أنا أفكر » الا ان ضمن قوله هذا ان ثمة عالما يفكر فيه .

قوة الأشياء

وحينما ألفت سيمون دى بوفوار كتابها « قوة الأشياء » أرادت أن تنحويه نحو « ظاهريا » . بالمعنى الذى أسلفناه ، أرادت أن تجعل من التحليل « الظاهري » للأحداث والوقائع التى تمر بها منهجا تترسم به أشكال حياتها وملامح وجودها . لم تشأ أن تؤلف عملا فنيا ولم تصمد الى جعل كتابها عن بعض مراحل حياتها المتأخرة أحد الأعمال الفنية . فكلمة العمل الفنى توحى اليها بمعنى التمثال الملول فى حديقة أحد البيوت . انها كلمة تجرى على السنة الذين يقتنون التحف أو الذين يستهلكونها ولكنهم لا تدخل فى مصطلحات الخالقين المتكررين . وكتابها كما تقصوى هى نفسها ليس قطعة فنية وانما هو حياتها فى اندفاعاتها وقلقها واحزانها .

هذا الكتاب الذى ألقته هو حياتها اذ تحاول أن تقص رواية نفسها بغير أن تكون هذه الرواية مبررا للطلاوة والأناقة . وقد خضعت فى كل رواياتها لنموضوعية بقدر استطاعها

وتبدأ سيمون دى بوفوار قصتها فى هذا الجزء الثالث من رواية حياتها بتأكيد معنى التطور فى كيانها الذاتى وفى مفارقتها الفردية مع محافظتها الدائمة على الحياد ازاء الوقائع . وحيادها يقتضى منها أن تعلن آراءها واعتقاداتها ووجهات نظرها واهتماماتها والتزاماتها . فهذه كلها بعض الشهادة اللازمة التى تحملها فى قلبها ابتداء من استمساكها بهذه الشهادة .

والواقع أن هذا الكتاب « قوة الأشياء » سجل حافل بأحداث خطيرة . ويكشف فى عمومه جملة

تجارب لشخصيات معروفة ويروي الكتاب في سهولة ويسر وقائع شتى منها العاطفي ومنها السياسي ومنها الأدبي ومنها التحليل الاجتماعي . وأهم من هذا كله أن الكتاب يصور شخصية هذه المرأة المفعمة بالتجربة والفكر وهي تصادف ألوانا شتى من خلجات الضمير . إنها تواجه في هذا الكتاب أشق مهمة وهي مهمة استخلاص ماهيات الأحداث ودلالات الأشياء المحيطة بها بعد طول إمعان وتامل : إنها تواجه في براعة مهمتها ككاتبة فتقول : « لم أعتقد إطلاقا في سمة القداسة الخاصة بالأدب ... » كان أيماني بأنني قد ماتت وأنا في الرابعة عشرة .. ولم يهل شيء محله .. ولم يعد المطلق عندي إلا بوصفه سلبا أو كافي غلب إلى الأبد .. »

وكنيت أتمنى أن أصبح أسطورة مثل أميلي برونتي وجورج إليوت . ولكنني كنت على يقين قوي بأنني إذا سبلوا عياني مرة فلن يكون ثمة ما يمسك بعري هذه الأحلام . سامضى مع زمني مادمت ساموت . ولن تكون هناك طريقتان للموت ولذلك تمنيت أن يقرأ مؤلفاتي كثير من الناس أثناء حياتي وأن يقدروني حق قدرى وأن يحبوني . أما الأجيال القادمة فلم أكن أعابها بها أو كنت ألعابها . وارتباط الكاتب بالجيل الذي يعيش له ويعيش بين أهله مسألة عالجه سارتر بوضوح في الجزء الثاني من المواقف في كتاب : ما هو الأدب ؟ . وسارتر لم يشأ أن يتخل عن التوجه بكتاباته إلى أهل عصره وعن تقديم انتاجه إلى بني زمنه . واهتم بأن يجعل من مؤلفاته شيئا حيا في أذهان معاصريه . فإن الخلود لا يعنى شيئا بالنسبة إليه . هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى أنه لا يحس بأية متعة في إثارة انتباه الأرقام الذين سيعيشون على الأرض في المصور القادمة .

لا يجد سارتر أي متعة في أن يصبح عانة من موهبة التاريخ . . . حسب أن يطق رسالته ككاتب بين أبناء هذا العصر . . .

وسيمون دي بوفوار أرادت نفس الشيء . ولعلها شامت أن يجيء هذا الجزء من ترجمة أحداث حياتها سجلا حافلا بشتى انطباعاتها عن الشخصيات التي قابلتها والوقائع التي عاشتها والظروف التي مرت بها . وأهم شيء هو أن تعكس هذه الصفحات ملكتها في اكتشاف الدلالات التي لا تبوح بها الحياة إلا بعد مخالطة جادة طويلة لكل مضموناتها وعلامتها واستقاطتها المتكررة . إنها لا تهتم بما يأتي في الأزمان القادمة من أنواع التقدير والاعجاب بشخصها . المهم في نظرها هو أن تقوى على التقاط التعابير في الأشياء والحركات من حولها . لاشك

أن هذا هو ماسوف يحتل مكانة أولى لدى أبناء الأزمنة القادمة . لاشك أن الناس ستعنى عناية خاصة بما تعطيه هذه المذكرات من الدلالات على أشياء كثيرة مما يجري بيننا هذه الأيام . ولكن ليس هذا هو الهدف الأكبر الذي تسعى إليه سيمون دي بوفوار . إنها تود على العكس من ذلك ألا تؤدي وظيفة تاريخية . لا ترعب الكاتبة في أن يصبح كتابها سجلا لو نائق خطيرة عن أشهر فلاسفة هذا العصر وفنانيه ومفكريه . أنه كذلك ولاشك . ولكنها لا تريد له أن يلعب هذا الدور وتتمنى أن تكون قدرتها على التقاط العناصر الأصلية والدلالات الراسخة في أعماق الوقائع والأحداث قد بلغت مستوى التشويق لأبناء هذا الجيل . تريد سيمون دي بوفوار أن تجعل هذه المسائل حية في أذهان قراء هذا العصر من الشباب . أو بعبارة أخرى تريد الكاتبة أن تنقل إلى الناس تجارب صاقية وثمينة فيها كل أصداء الواقع وأعماقه ودلالاته .

تشجيع الأشياء

ونستطيع أن نكتشف أبعاد هذه التجربة التي تلقىها سيمون دي بوفوار بين أيدينا حين نستطلع ما كتبه جان بول سارتر أيضا في الجزء الأول من الموقف عن الإنسان والأشياء . كان سارتر يطلق في هذا المقال على كتاب فرانسيس بونج عن تشجيع الأشياء . وفي هذا المقال يضع سارتر النقاط فوق الحروف فيما يتعلق بخضوع الإنسان للمؤثرات الشيشية التي تحيط به . أن بونج يريد في كتابه عن تشجيع الأشياء أن يبلغ مرحلة التأمل عن طريق النظر المتصل في الأشياء المحيطة به . ويقول بونج أن تسمية الأشياء هي أهم دعامة من أجل سلامة التأمل . ولا بد أن تشمل التسمية كل ما يلقاه المرء في الطريق . والأشياء حاضرة هناك تنتظر . إنها ترنو إلى التعبير . إنها تتوقع تسميتها في حماس . ولهذا تعد التسمية فعلا ميتافيزيقيا ذا قيمة مطلقة . أن التسمية هي وصلة الربط القوية الحاسمة بين الإنسان وبين الشيء .

وهنا تفقد المثالية والمادية كل دواعيها وتصبح غير ذات موضوع . فنحن هنا أبعد ما نكون عن النظريات وأقرب ما نكون إلى الأشياء . بل نحن هنا في قلب الأشياء ذاتها . لذلك نشعر من جديد في هذا الموقف عبارة صاذجة استخدمتها كل الفلاسفات الأصيلة لدى ديكرات وبرجسون وهو وهي عبارة : « فلننتظر بأننا لا نعرف شيئا .. »

هكذا استطاع بونج أن يجعل التفكير الظاهري أرضية لكلامه عن الأشياء والمحسوسات والمسميات والواقع أننا نلمس هنا نفس الظاهرة التي نلمسها في كل آداب القرن العشرين وفنونه كما يقول سارتر .

إن آداب القرن العشرين وفنونه تسعى من أجل إحالة العمل الفني ذاته إلى طبيعة .. أنها ترفض أن تجعل منه بوجده للطبيعة .. كذلك ترفض هذه الآداب وهذه الفنون أن تجعل من العمل الفني ترجمة حرة للطبيعة .. أنها تنزع نحو إحالة العمل الفني إلى طبيعة قائمة بذاتها ..

ونلاحظ هنا أن الشكل نفسه يستحيل في كثافته إلى شيء . ويلعب المحتوى في العمل الفني دور الحرية العميقة في جوف المسميات . أيا ما تكون القصيدة التي نحاول حذفها فإنها تستكمل وحدة عالمها بمجرد الفراغ من بنائها . أو بمعنى آخر إن كل شيء لا يبدو أن يكون سوى تعبير ما دامت الأشياء ترنو في ذاتها نحو الاسم كما ترنو الطبيعة في نظر أرسطو إلى الله . كل شيء يؤدي التعبير أو يعبر عن نفسه أو يبحث عن وسيلة للتعبير عن نفسه ، والتسمية هي أكثر الأفعال إنسانية وهي أيضا حلقة الوصل بين الإنسان والكون .

ويمكن أن نقول في النهاية إن النظرة الحسية إلى الأشياء هي التي تستطيع في النهاية أن تطفن إلى قابلية الأشياء للدلالات . أو بتعبير أدق إن الآداب على كامل المراتب هو الذي يدفع بهذه المراتب إلى إثارة تعبيراتها المصنوية وهكذا يستطيع الإنسان الذي يوالي الأسماء في الأشياء أن يكتشف غمزا دلالاتها في كل أفق وعند كل منحني . إن توالي الآداب على النظر إلى الأشياء هو الذي يحيل عالم المادة الحسية إلى عالم من المعاني وهو الذي يقسم لهذا العالم الجديد ألا ينحصر نحو المثالية التقليدية لسلامة أرضيته وشدة التصاقه الأولى بالمرئيات الصادقة .

والواقع أنه لا يكفي أن تصور أجسادنا كمركز لكل التحركات الحديثة في الحياة . فإن أجسامنا نفسها تتعلق بالأشياء الخارجية . ولا نستطيع من ناحية أن نستحدث عناصر الوقفة الذهنية والالتصاع الفكري بغير أن نتشابه مع معطيات الحس . وكان الفيلسوف الفرنسي جاك ماريتمان (الذي يعيش الآن بأمريكا) يقي زوجته « رئيسة ماريتمان » جانسة طوال ندوته على أريكة ممتدة في تراخ وتكاسل . وكان يدفعها إلى البقاء ساعات الحديث في جلستها المترخية بملابس شفافة وبشعرها الفاحم الطويل إلى جانبها . ولا يلبث النقاش أن يدور في مسائل الدين والثقافة والآداب والفن

والفلسفة وتبقى رئيسة ماريتمان في جلستها الهادئة ترنو إلى الجالسين بعينيها الجميلتين الواسعتين .

وكان جاك ماريتمان يعتقد اعتقادا قويا أن الفكر يعتمد أساسا على الوقفة الذهنية .. والوقفة الذهنية لا يشهد لها ويستعنها سوى الوجد الحسي البحت .. وكلما انطلق الناس في آفاق الفكر كانت أعماق الحس خسر قرين لوقفة الذكاء العظمى ..

ومن ناحية ثانية لا يمكن أن نكتشف وحدة أجسامنا إلا خلال اكتشافنا للوحدة التي تسكن الأشياء المحيطة بنا . أننا لاستنفد معنى أي شيء عندما نعد إلى تحديده بوصفه متعلقا متعلقا ترابطيا مع أجسادنا ومع حياتنا . لن نقوى على إدراك وحدتنا الداخلية أو الذاتية أو العضوية إلا بالمقارنات بين وحدات الأشياء المرئية . ولا تبدو لنا أيدينا وعيوننا وأعضاء الحس لدينا كأدوات غيار أو كأدوات قابلة للاستبدال إلا إذا اتخذنا من الأشياء نقطة ابتداء لنا .

تعبير الأشياء

ولا شك في أن الأشياء تتمثل لنا في صورة عدو غريب . فهي لا تشترك في أية محادثة ولا تعدو أن تشبه الآخر المستمسك بتلابيب الصمت الجامد . فلاشياء على حد تعبير مورييس ميرلوبونتي هي نفس تهرب منا كما تهرب منا ملامطة الشعور الغريب . وتتقدم الأشياء كما يتقدم إلينا الصالح كوجه مالوف في حياتنا ندرك تعبيره في التسو . والواقع أن الشيء لابد أن يتجمع في ألوان وظلال تعمل على تكوينه وتعين على التقاط التعبير المعنوي الخاص به . ولعلنا ندرك هنا كيف تؤدي أقل لمسات المصور بريشته للوحة إلى تغييرات كبيرة . إن اللبسة الطفيفة باللون تؤدي إلى تغيير النظرة تغييرا تاما .

وقد حاول المصور سيزان أن يلتقط تعابير الأشياء مباشرة في مطلع شبابه . كان يعتمد على تصوير التعبير أولا وقبل كل شيء . ولهذا السبب عينه فشل سيزان في مهمته وأفلت منه التعبير . وعرف سيزان شيئا فشيئا أن التعبير هو اللغة التي يتحدث بها الشيء نفسه وأن التعبير يولد مع تكامل هيئة بنائه واتساق قالبه .

وبعد فن سيزان حاولت ربط ملامح الأشياء والوجوه عن طريق تأسيس تكاملها الشكل الحسوس ..

يهتم سيزان اهتماما خاصا بوصف الملامح الشبيهة واللامع الخاصة بالوجوه عن طريق استكمال قوالبها البنائية . وهذا هو ما تفعله الطبيعة نفسها

في كل لحظة دون أن يستغرق ذلك منها أي مجهود ولهذا يقول عنه نوفوتني في كتابه عن مشكلة الانسانية في علاقتها بفن سيزان ان مشاهد الطبيعة عنده تنتمي الى عالم سابق لم يكن الناس قد ظهوروا فيه بعد .

ولم ينجح سيزان في التقاط التعبيرات لانه تخطى الاشياء وفقا لتفسير موريس ميروبولوتني . لابد ان يصمد المرء أو الفنان أمام المراتب الحسية والاشياء القائمة امدا طويلا من أجل استخراج مكنوناتها واستلهاام معنوياتها . اننا لانستطيع ان نعود الى التقاط التعبيرات اذا اجتزنا نطاق الاشياء ، لابد من اجتيازه بعد استنفاد كل طاقاته وجوانبه ، لابد من الالتصاق بالاشياء وقتا كافيا لترسيخ المحسوسات في الوعي واكتشاف معنوياتها وهي تنادي من نفسها تلقائيا كلفة تؤدي بالمران الى فتح كنوزها واخراج محتوياتها وابرار دلالاتها .

وهذا هو الموقف الذي يحتل في قلب سيمون دي بوفوار . لقد أرادت أن تقف مدة طويلة أمام الأحداث والوقائع من أجل الدخول بها الى التعبير من تلقاء نفسها ومن أجل اختراق الحدود عن طريق الكشف عن مقومات الدلالات والتعبيرات وقد شامت في كتابها عن قوة الاشياء ان تشعل النار في كل الحقائق والمبتذلات أولا بأول وان تفسح المجال أمام الدلالات المعبرة العميقة التي تصمد بما اوتيته من امتداد في أعمال الحس والواقع .

وهي لا تكتفي بأن تكشف عن وقائع التاريخ والسير والاحداث . انها تود ان تبين للقارى أسلوبها في استخدام اللغة والكلمات . وهي لاتفتأ تعيد الى ذهن القارى أهمية الالتفات الى طبيعتها الخاصة بها وحدها في استخدام العبارات وتفاوت بين نفسها وبين فرانسواز سابان مقارنات تفضح طريقتها في معالجة اللغة . وهي لاتشير الى أنها تستخدم اللغة استخداما مغايرا لاستخدام الناس لها . بل تشير الى أن الآخرين يستخدمون اللغة استخداما مغايرا لاستخدامها هي شخصيا . . . وهي لا تلبث أن تستشعر الحجل من جراء ذلك . وتعمق احساسها بذاتها ككاتبة وصاحبة مهمة فكرية فتقول :

كنت قد عودت نفسي على الحياة داخل بشرتي بوصفي كاتبة . وقلما صبرت انظر الى هذه الشخصية الجديدة قائلة : انها انا . ولكنني كنت اسر لرؤية اسمي على صفحات الجرائد . وكان سروري يمتد لبعض الوقت كما كانت الجلبة من حولنا ودوري كشخصية باريسية اصيلة يشرحان صدرى ولم تكن بعض الجوانب أيضا تروقني . غير ان الانفصال لم يبلغ بي درجة الاختناق .

لقد كنت اضحك لسماح قولهم عن الساتيرية الكبيرة او سيدنا غدره سارتر . . . ولكن بعض نظرات الدكور كانت تجرحني بما نسخفه على المرأة الوجودية من التأذ والخلع كما لو كنت ضالة غاوية . . .

وكنت أمتنع عن تفضية الثروة وعن ارضاء الفضول . وعلى أي حال لم يكن سوء الطوية يحددني في ذلك الوقت واستعنت بشهرتي المستحدثة . ولم يكن سوء الطوية يدهشني . وبدأ لي شيئا طبيعيا أن يشمل التحرير الناس بالتغيير وان يشمل حياتي بالتغيير أيضا . ولم اشعر أيضا بأنه مبالغ فيه . لقد كان ذلك ضئيلا جدا اذا قيس بما كان سارتر يلقاه . وكنت لاحظ هذا الفارق بغير شغف لأنني تعلمت تأكيد لاأثرة غيرته ولأنني كنت أجد هذا الفارق غير محتاج الى تبرير . ولم اشأ تبرير أسفى على أنني لم ان استحق أكثر من ذلك لأن كتابي الأول لم يبلغ من العمر سوى عامين ولم يكن الوقت قد حان لشد النبال . كان لي مستقبل وكنت اثق فيه . الى أين يقتادني ؟ لقد تعاشيت أن أسائل نفسي عن قيمة انتاجي الحاضر والمستقبل لم أشأ ان تهددني الأوهام ولا ان استسلم لقسوة الفهم الراعى .

سارتر وسيمون دي بوفوار

وتقيم سيمون دي بوفوار موازنة بينها وبين جان بول سارتر . وتحاول أن تبرز كلا من شخصيتها وشخصيته مع تعداد كل التفاصيل الخاصة بهما . تقول انها تختلف عن سارتر اختلافا بينا في عدم اهتمامها بأن تبحث أمر نفسها أو تختبر شئونها كشخص اجتماعي أو كمؤلفة . وقد تأخذ سيمون دي بوفوار على نفسها عدم مواجهتها لظروف حياتها الموضوعية . ولكن طبيعتها المتشككة هي التي أعانتها على اجتياز العقبات التي اصطدم بها سارتر . وقد ساعدها مزاجها الشخصي دائما على

الخروج من بعض الأوضاع وعلى الانقلاب والهروب
 يقول سيمون دي بوفور انها تتمتع بنوع من
 الاحساس الذي تستجيب به للأمور المباشرة أكثر
 مما كان يتمتع به سائر ومن طبيعتها
 الشخصية أن تجنح الى لذائذ الجسد والى استطعام
 اختلافات أوقات النهار . وهي تميل أيضا الى الخروج
 للنزهة والى عقد الصداقات وإثارة المناقشات
 والمحادثات . وتطمح بعد ذلك كله في أن ترى

وتعرف . وكان يكفيها الحاضر بأفقه القريبة .
 لقد عاشت سيمون دي بوفور وهي تحاول أن
 تلتصق بالأشياء على صفحات هذا الكتاب .
 فاستأثرت الأشياء بحياتها حتى أحالتها الى دلالة
 من الدلالات القوية الخصبة في معتزك الفكر العالمي
 وفي تاريخ الحركات الأدبية المعاصرة .

عبد التاج الديني

طوبى لأنبياء القلب ..

● إذا كان الروائي الانجليزي
 أنجس ويلسون قد عمده في
 روايته « العجوز في حديقة
 الحيوان » الى دراسة عنصر الشر
 في النفس البشرية ، فقد أراد
 بقصته الأخيرة .. النداء المتأخر
 .. أن تكون دراسة لهذه النفس
 في أصغر صورة لها . والجديد
 في هذه الرواية انها تحمل
 سمات العصر الحاضر ولا تحيد
 فيما تعرضه من صور وأهداف
 عن تيار المدنية الحديثة .
 والموضوع الذي تتناوله
 موضوع انساني كبير لا يرتبط
 بزمان ولا يتقيد بعصر ، انه
 موضوع الشيخوخة والتضحية
 بالذات ، ومواطن الضعف
 والقوة في حياة أنبياء القلبين

الناس . وتدور أحداث الرواية
 حول زوجين طاعنين في السن
 هما آرثر وسلفيا كالفرت ،
 ينزحان للعيش مع ولدهما
 هارولد الذي يعمل مدرسا في
 مدرسة ثانوية حديثة . وكانت
 سلفيا قد جاوزت سن التقاعد
 واعتزلت عملها الذي استغرق
 حياتها كلها في ادارة سلسلة
 من الفنادق التي تطل على البحر
 ولكن اعظم عبء كانت تروح
 تحته ، وأشق عمل كانت تؤديه
 هو متابعة العيش مع زوجها
 آرثر الذي كان أشد الناس وبالا
 على نفسه .. كانت سلفيا قد
 اعتادت منذ وقت طويل سداد
 ديون زوجها على موائد القمار ،
 والتستر على مبادئه وفضائحه
 بكل ما وسعت من جهد ، ولكنها
 لم تكن تلقى منه سوى الشتائم
 والسباب ، وضاعف من سوء
 الموقف أن الابن الذي نزع
 الشيخان للعيش معه كان اعجز
 من أن يقوم بمعاونتهما ، فقد
 كان أرمل ماتت زوجته مخلقة
 له عبء الاتفاق على ثلاثة أطفال
 وشخصية سلفيا منه تعتبر

بحق انتصارا ساحقا للكاتب
 على سائر شخصياته الروائية،
 وقد برع الكاتب في تصويرها
 وهي تحاول إبراز ملامحها
 العاطفية الانسانية ، كما برع
 في محاولته قطع الطريق الطويل
 فيما بين طفولتها الريفية البائسة
 وكهولتها المخلصة المضحية
 المنكرة لذاتها من أجل راحة
 الجميع . ومع ذلك لا تجزى على
 عملها أدنى جزاء .

وسلفيا امرأة على جانب كبير
 من الذكاء وان لم تنل حظا
 كبيرا من التعليم ، تملا فراغ
 حياتها ببرامج التليفزيون
 والقصص الخيالية التي
 تستعيرها من المكتبات ، فغير
 أنها تدرك تماما مدى حاجتها الى
 هذا المقار المخدر من القصص
 الخيالية فلا تتعاطاه الا بمقدار
 ولا يحاول أنجس ويلسون أن
 يوحي لنا بأن عاطفتها هائلة
 كريمة مقبولة كما كان رأيه في
 رواياته السابقة ، كما أنه لم
 يجنح الى التطرف في الانتصار
 لقضيتها أو الى اقحام أفكاره .

رأي جديد في نشوء الحضارة

بفلم على ادهم

● حاجات الانسان ليست هي سبب
الثقافة ، بل هي نتيجة الثقافة .

● التقدم هو زيادة المعرفة
والتخلف هو فقدانها ...

● ليست الثقافة اليونانية المصرية
العقبرية اليونانية وحسبها ،
بل ان جذورها تمتد الى مصر وارض
الجزيرة وايران والهند ..



وهو ينقض في كتابه عن مجيء الحضارة فكرة
توفر حافز الرقي في الانسان ، لما يعارض فكرة
أن الضرورة تمهد السبيل للاختراع ، ويقول :

« ليس هنالك تنصر من عناصر الثقافة جوهريا لوجود
الانسان ، ويستطيع الانسان ان يعيش على الطعام الذي يجمع
في الحالة الطبيعية ويؤكل نيئا ، والغذاء ان يكون من الفاكهة
والبيض والثمار لا يستلزم الاواني ولا السكاكين ، وكثير من
المستوحشين لا يزالون بلا ثياب ولا بيوت ، ولا يزال الناس
حينما يهاجمون ينافسون عن انفسهم بالصي والاحجار
والسواعد والاطافر .. »

وهو ينكر لذلك غريزة الميل الى الاختراع ،
ويرى أن الجماعة المستوحشة حينما تترك لنفسها
ترجع القهقري بدلا من أن تسير في طريق التقدم .
والقوط مثلا بدلا من أن يفيدا من غزو روما
لبلادهم حطموا الحضارة التي وجدوها ، وسكان
جزائر المحيط الهادي عاشوا قرونا طويلة في عزلة
فتهاوت حضارتهم ، وفي جزيرة ايسستر تماثيل
حجرية قديمة ، ولكن سكانها المعاصرين لا يعرفون
شيئا عن تلك التماثيل الحجرية ، ولما زار الجزيرة
الكابتن كوك في سنة ١٧٧٤ كان سكانها
يستعملون الزوارق في الصيد ، ولكنهم الآن ليس
عندهم زوارق ، ويصيدون السمك وهم يسبحون .

والرأي الغالب هو أن قدرة الاسكيمو الغريزية
على الاختراع هي التي مكنتهم من احتمال قسوة
الاحوال في المنطقة المتجمدة ، ولكن أوجه الشبه
بين ثقافة الاسكيمو وثقافة قبائل سيبيريا تدل -
لما يرى راجلان - على أن الاسكيمو هاجروا من
آسيا الى المنطقة المتجمدة ، وهو يستخلص من ذلك
أن الاسكيمو كان لهم في بادئ الامر ثقافة أكثر
تقيدا من ثقافتهم الراهنة .

وينقض لورد راجلان نظرية العلامة فريز التي
تؤكد أن الحضارة في كل مكان نشأت في صميم
الوحشية والهمجية ، ويبين أن الحضارات
المعروفة جميعها قد انبعثت من حضارات سائلة
بصلية الاشعاع والانتشار ، فالرومان الغزاة نقلوا
عناصر الحضارة الى بريطانيا وبلاد الغالة ، واستمد
الرومانيون واليونانيون حضارتهم من امبراطوريات
آسيا الجنوبية الغربية ، وكذلك الصين كما يبدو ،
فقد كان هناك طريق تجاري بين ايران والصين قبل
العهد المسيحي بزمان طويل ، وقد ظلت التجارة مع
الغرب مستمرة حتى العصور الوسطى ، وقد نقل
المغول في القرن الثالث عشر الى اوروبا فن الطباعة

الرأي السائد أن الانسان ميال الى التقدم بدافع
من غريزته ، وأنه لما كانت الحاجة هي ام الاختراع
فإن الانسان قد تناول الحاجات التي عرضت له
واحدة واحدة ، واستطاع بذلك التغلب عليها ،
وساعده على تحقيق ذلك ما أوتيته من الذكاء
والبراعة وسعة الخيلة ، وبهذه المعلومات المستمدة
من التجارب والتجسمة على مر الأيام وتوالي الحوادث
يسير للانسان أن يخرج من ظلمات الوحشية
والجهالة الى مشارق الثقافة والحضارة .

وقد تناول هذا الموضوع الباحثة الانجليزية
المتخصص في علم الانثروبولوجي اللورد راجلان
في كتاب له قيم عنوانه كيف جاءت الحضارة ،
واللورد راجلان بدقة بحثه وغزارة علمه وتماص
منطقه وقوة أدائه وبراعة عرضه للموضوعات التي
يتناولها جدير بأن يعرف وأن تلقى مؤلفاته العناية
الجديرة بها . وقد ولد في سنة ١٨٨٥ وتعلم في
اميون وساندهرست والتحق بفرقة الحرس المشاة
سنة ١٩٠٥ وضم تلجيش المصري سنة ١٩١٣ وعمل
في السودان وفلسطين والأردن وفي سنة ١٩٢١
اعتزل الخدمة وخلف والده في ضيعة الاسرة في
مونمارتشاير ، واختير رئيسا لقسم الانثروبولوجيا
في المجمع العلمي البريطاني ، ومن مؤلفاته الذائعة
« جريمة جوكاستا » و « أصول الدين » و « الموت
والميلاد الثاني » و « البطل » وتمتاز مؤلفاته
باستقلال الرأي وأصالة التفكير .

عن الصينيين ، ولم تتخذ الصين موقف العزلة وكراهة الأجانب إلا في عصر الانحطاط .
وينتهي راجلان الى نتيجة أن كل الحضارات المعروفة مستمدة من حضارات سابقة ، وهو يقول في ذلك :
" يمكن أن يقال أننا لا نفرض أن الانسان قد وجد نفسه في حالة حضارية قد تم تكوينها ، وأن من أجل ذلك كانت الخطوات الأولى التي تقدم بها الانسان نحو الحضارة قد خطتها المستوحشون ، ولكننا لا نعلم شيئا مؤكدا عن ابتداء الحضارة . . .

وهو يستخلص من ذلك أن الانسان ليس فيه غريزة خاصة تدفعه الى الثقافة ، وأن الحضارة كانت على الدوام في رعاية أقلية من العلماء والأدباء ، يوضحون مشكلات المعرفة ويوطدون أساسها ويجمعون أسسها ويضعونها للعامة ليقوموا بتجاربهم ، وبذلك يزيدون رصيد المعرفة ويوسعون نطاقها .

وتقدم الحضارة يتوقف على فن القراءة والكتابة ، ويرينا التاريخ أن للحضارة أوقات ازدهار ونضج ، ثم يتلو ذلك التدهور والانحيار ، وغزو الأقوام الجدد يتبعه عهد الاوتقراطية ، وفيه تزدهر الثقافة ، ويتبع ذلك عهد حكومة الاشراف ، وفيه تزدهر الفنون ، ويحىء في أعقاب ذلك عهد تخلف تتدهور فيه الثقافة .

نشوء الحضارة

ونشوء الحضارة في رأى راجلان من الموضوعات التي يخال كل انسان نفسه أهلا لأن يبدى فيه رأيا سواء كان قد درس هذا الموضوع أو لم يدرسه ، ولا يجدى في هذا الموضوع دراسة التاريخ والأدب ، ولا بد من دراسة علم السلالات البشرية المقارن والانثروبولوجيا وعلم المعاديات وفحص ما تبقى لنا من السجلات والمخطوطات والنقوش عن أقدم الحضارات مثل حضارة بابل ومصر وسوريا ، والعناية بدراسة أصول السلالات البشرية لازمة في هذا الصدد لأن التعميمات التي تقوم على دراسة قبيلة من القبائل أو قوم من الأقوام والاكتفاء بها عرضة للتورط في الخيالات والأوهام .

ويقول راجلان انه لا يطمح بهذا الكتاب في أكثر من الإشارة الى المخطوط التي يجبان يسير عليها البحث عن أصل الحضارة ، وعنده أنه يلزم تقسيم البحث الى عناصر ، ويتناول الباحث بعد ذلك كل عنصر على حدة ، سواء كان هذا العنصر مما صنعتته يد الانسان مثل المحراث أو الطائرة أو كان عادة من العادات مثل التحنيط ، ثم تتبع آثار توزيعه في

المعصور المبكرة التي لنا بها علم وعندنا عنها خبر ، ثم ندرس كذلك علاقة هذا العنصر بالعناصر الأخرى التي اجتمعت معه وقد يساعدنا ذلك على معرفة أين ظهر وكيف ظهر ، وهذا في رأى راجلان هو الطريق المأمون للبحث الذي يأتى بنتائج مجدية بل هو الطريق الأوحى . .

ويلحق راجلان بين مفهوم كلمة ثقافة ومفهوم كلمة حضارة وتستعمل كلمة ثقافة في العادة لتمييز الرجل المتعلم من الرجل غير المتعلم ، ولكن راجلان يستعمل كلمة ثقافة بمعنى السلوك وهو السلوك الذي يتبع طرادا خاصا ، أي السلوك الذي لا يكون باعثا الدوافع الداخلية وإنما السلوك الذي يتعلمه الفرد بطريق التقليد والتدريب من غيره من أعضاء المجتمع الذي يعيش فيه أو بالعلانية لأنراه هذا المجتمع ، وهي تشمل كل ضروب السلوك الانساني . .

وهناك عامل ثقافي يميز الانسان من الحيوان وهذا العنصر الهام هو استحصال اللغة ، واللغة تعبير عن أفكار محددة بواسطة الحنجرة والشفاه واللسان ، والقردة وغيرها من الحيوانات تستطيع أن تعبر عن عواطف خاصة بالأصوات ، ولكن هذه الأصوات لا تحمل معاني محددة .

وبعض السمات الانسانية لها شبيه في الحيوانات الثديية والطيور والحشرات ، من قبيل ذلك إقامة الأبنية واتخاذ مواد عدة للاستعمال والزينة وصور السلوك الاجتماعي التي تشاهد في حياة النمل ، ولكن القردة ليس عندها أدوات من صنع يدها ، وهي لا تبفر البذور ، ولا تستنبت الحبوب ، ولا تستأنس الحيوانات ولا تطهو الطعام ، ولا ترتدى الثياب ، ولا ترسم الصور ، وأمثال هذه الاعمال حينما يمارسها الانسان تعد من قبيل الثقافة وكذلك كل صور التنظيم الاجتماعي التي لا نعرفها القردة .



وهناك كثير من ألوان السلوك يشترك فيها الإنسان مع القردة ، منها الميل إلى اتخاذ زوجة ، وكذلك الأبوة والرغبة في المصاحبة والميل إلى المحاكاة والرغبة في لفت الأنظار والمهاجمة عند المفاجأة والاستفزاز . والركون إلى الفرار حينما يتغلب الخوف والفرع ، والميل إلى اللعب والصيد والاستكشاف ، وهذه الصور السلوكية جميعها غريزية في الحيوان ولكننا لا نستطيع أن نعترف إلى أي مدى هي غريزية في الإنسان ، وإلى أي مدى هي نتيجة للتدريب والتلقين . فميل الإنسان إلى المصاحبة والاجتماع بزملائه قد لا يكون نتيجة غريزة القطيع كما يزعم الزاعمون وإنما نتيجة لتعوده على الحياة الجماعية ، والحيوانات ليس لها ثقافة . ومادام سلوكها لم يصل بها إلى الثقافة فليس هناك ما يدعو إلى الاعتقاد بأن أوجه السلوك التي يشارك فيها الإنسان الحيوانات قد أوصلته إلى الثقافة .

وما دامت حاجات الإنسان الأولية يمكن إشباعها بدون ثقافة فمن الواضح إذن أن الثقافة لا يمكن أن تكون قد نشأت استجابة للحاجات الإنسانية . فحاجات الإنسان ليست هي سبب الثقافة بل هي نتيجة للثقافة ، فالهجم المستوحشون يعملون بغير ملابس ، ولا ينامون على أسرة ، ولا يستعملون الملاعق والشوك . في الأكل ، ولا شيء مما نعهده نحن من الضروريات وقد تعلمنا استعمال هذه الأشياء . وارتقى الناس حضارة هم الذين يعدون من الضروريات ما قد نعهده من الكماليات ومن السخف أن نزع أن الإنسان اخترع الحرف لأنه شعر بالحاجة إليه ، كما نزع أنه اخترع التليفون لأنه شعر كذلك بفرط الحاجة إليه ، والتليفون وغيره من الكماليات أصبحت ضرورة باعتبارها جزءا من الحضارة .

ما هي الحضارة ؟

ولكن ما هي الحضارة ؟ يقول راجلان أننا نستطيع أن نعرف الحضارة بأنها ثقافة مكتوبة ، وبين المجتمع الذي يعرف الكتابة والمجتمع الذي يجهلها هاوية عميقة ، وقد لا ندرك مدى عمق هذه الهاوية إذا نظرنا إلى الأفراد ، فكثير ممن يجهلون الكتابة والقراءة أذكىاء الباء ، والمزارع الذي يسير وراء المحراث أو العامل البناء الذي له شيء من الإلمام بالقراءة والكتابة

قد لا يكون بحال أسوأ من الذين لا يحسنون القراءة والكتابة ، ولكن المجتمع المتحضر لا يتكون من الحراث وأنبثائين وصيادي الأسماك والغزلان ، وأمثال هذه المهن يمكن أن توجد في مجتمعات غير متقدمة لا تعرف القراءة والكتابة ، والإنسان الذي يحترف هذه المهن قد يكون متحضرا ، ولكن هذه مسألة أخرى .

والمجتمع لا يكون متحضرا إلا إذا كان فيه أدباء لهم معرفة ودأية وعلماء ، وبدون الأدباء العارفين يغيب المسالم في الظلام ، وبدون العلماء الذين يعرجون التجارب على ما يوافيهم الأدباء من المعلومات يصبح الأدباء جماعة من المتعذلين الأدعياء . فالدراسة الأدبية والدراسة العلمية هما لغة الحضارة وسداتها ، والعالم والأديب كلاهما يعتمد على الكلمة المكتوبة . فالعالم يستعين بمعرفة الأديب وسعة اطلاعه ، ولكن عليه كذلك أن يكون قادرا على تسجيل نتائج بحوثه واختباراته وتجارب ، ومادامت الحضارة متولدة على الأدب والعلم ، ومادام الأدب والعلم في دورهما متولدين على الكتابة فإن الحضارة لا يمكن أن تظهر إلا حينما تكون القراءة والكتابة معروفين .

وهناك نوعان من الكتابة ، الكتابة التصويرية وكتابة الحروف الهجائية والثانية حديثة نسبيا ، وكل كتابة بالحروف الهجائية مستمدة من الحروف الهجائية التي نشأت في منتصف الألف الثانية قبل الميلاد في شرق البحر الأبيض المتوسط وفي الأغلب في فينيقيا ، وهذه الحقيقة التي لا يعترها الشك يمكننا أن نستخلص منها نتيجتين أولاهما أنه ما دامت أهم وسيلة للحضارة وهي الكتابة بالحروف الهجائية قد انتشرت من مركز معين فإن الحضارة نفسها قد انتشرت واشرفت من هذا المركز نفسه ، والنتيجة الثانية هي أنه مادام هذا النوع من الكتابة قد انتشر وذاع من هذا المركز المعين وهو الآن عام فإن نوع الكتابة السابق لذلك كان محدود الذبوع والانتشار لا بد أنه كذلك انتشر وذاع من مركز خاص واحد ، وهذا النوع السابق من الكتابة يختلف عن النوع الحاضر القائم على الحروف الهجائية في أن كل رمز لا يمثل صوتا ، وإنما يمثل فكرة . وهذا النوع من الكتابة محصور في العصر الراعي في شرق آسيا ، وفي عهد سبعة انتشاره كان سائدا في المساحة الممتدة من شمال أفريقية خلال جنوب آسيا وشرقها إلى بولينيزيا وأمريكا الوسطى ، وهي لم تستعمل في أوروبا قط ، وقد كان سكان أوروبا يجهلون الحروف الهجائية حتى جاءهم من الشرق ، وكانت أوروبا قبل العصر الإيجي لاتعرف القراءة والكتابة ولذلك لم تكن

متحضرة ، اما الشرق الاوسط فكان يعرف القراءة والكتابة وكانت له حضارته منذ الاف السنين .
وليس عجبا ان يسبق فن الكتابة ظهور الحضارة لانه باعتباره اختراعا يعد من أسهل الاختراعات .
وهو في صورته البدائية يقوم على استعمال رسوم عادية كوسيلة للتفاهم ، فاذا اخذنا بنظرية قدرة المستوحشين على الابتكار فانه كان في استطاعة أى نفر من المستوحشين ان يهتدى اليه ، ولكن مع ذلك فان سكان اوروبيا وافريقية برغم انهم كانوا يرسمون الا أنهم لم يصلوا الى مرحلة الكتابة .
والذين جاءوا بعدهم بدلا من ان يتقدموا من الرسم الى فن الكتابة أغفلوا الرسم ، والدرس انذى يمكن استخلاصه من ذلك هو ان ليس هناك مجتمع يظل طويلا على حالة واحدة من الثبات والاستقرار فهو اما ان يسير في طريق التقدم واما ان يتقهقر ، والتقدم هو زيادة المعرفة والتخلف هو فقدان المعرفة ، وفي كل مجتمع انساني لا ينقطع فقدان المعرفة ، وباتى فقدان المعرفة بطريقتين ، فهو قد يأتى بموت الاشخاص الذين لم يوفقوا في نقل معرفتهم ، الى غيرهم من الناس ، وقد يأتى عن طريق اباداة السجلات والآثار المكتوبة ، وفي المجتمعات التقدمية يرجع جانب المعرفة المكتسبة جانب المعرفة المفقودة ولكن أمثال هذه المجتمعات قليلة نادرة ، وليس عند المستوحشين علماء ولا أدباء يحافظون على المعرفة ويمدون حدودها ولذلك تظل المجتمعات المستوحشة متخلفة ، وأبرع من يصنعون الحرف أو ينسجون في هذه المجتمعات قد تقنيهم الحروب أو الأوبئة وتندثر معهم معرفتهم .

وفي المجتمعات المتحضرة التي تعرف الكتابة والقراءة يكون مقدار المعرفة أوفى وأغزر وأكثر تنوعا ، وبفضل وجود الأدباء الدارسين الذين لا ينفكون يجددون سجلات الماضي ويعيدون كتابتها يصبح فقدان المعرفة من الأمور البعيدة الاحتمال ، ولكن قد يحدث أن هؤلاء الأدباء يحصرون عنايتهم في فرع خاص من فروع المعرفة ويهملون الفروع الأخرى ، فتذوى هذه الفروع ويدركها البلى ، ويؤدى ذلك الى سقوط الحضارة برمتها .

وليس التقدم من الأمور الجوهرية اللازمة للحضارة ، والمجتمع الذى يحافظ على معرفته بالطب والزراعة والتعدين ومال ذلك على مستوى ثابت قد يستمر على هذا المستوى ، ولكن الواقع ان هذا لم يحدث قط ، فكثيرا ما قضت الحروب والأوبئة والمجاعات والنيران والفيضانات على

مستودعات المعرفة سواء كانت هذه المعرفة في صدور الاشخاص أو في السجلات ووثائق والمخطوطات ، والحضارة في حاجة دائمة الى جهاد مستمر للمحافظة عليها ، وفي عصرنا من تخالجهم القننون بأن الحرب اذا نشبت قد تقضى على الحضارة ، ولكن الاراء المسلم بها عن التقدم ترى أن هذا المستحيلات ، لأن أصحاب هذا الرأى يرون أن الحرب مهما يكن مدى الخراب الذى سيجدته فانها لن تقضى على البشر جميعهم ، والذين يعيشون بعد وقوعها في استطاعتهم أن يستعينوا بالآثار الباقية على استئناف السير في طريق التقدم وسبيل الحضارة ، والواقع أن بقاء الحضارة أو زوالها متوقف على وجود جماعة من العلماء والأدباء .

انتشار الحضارة

ومسألة ذبوع الحضارة والمشكلات المتصلة بها لم تلق نصيبها من العناية الا منذ عهد قريب ، وحتى أواخر القرن الماضى كانت المشابهات في الثقافة ترد الى أحد نوعين ، النوع الذى له تاريخ معروف والنوع الآخر الذى ليس له تاريخ معروف ، فاذا كان التاريخ معروفا مثل تاريخ المسيحية أو الاسلام فانه كان من الميسور في تلك الحالة تحليل وجود المشابهات بين الديانتين بحقيقة أن الديانتين قد انتشرتا من مركز واحد ، ولكن اذا كان تاريخ سمة من السمات الذائعة مثل الاعتقاد بالسحر ، جهولا فانه كان يظن انها لم تظهر في مركز واحد ولا بد انها وجدت مستقلة حيشما وجدت ، وانها استجابة لدافع يعمل مؤثرا في اتجاه كامن في العقل البشرى .

وقد جرى بعض الباحثين فيما يخص الاختراعات المادية على هذا النمط ، فالمعروف ان الافارقة قد أخذوا استعمال البنادق من الأجانب ، ولا نزاع في



أن استعمال البنادق سد حاجة كان يشعر بها
الافارقة شعورا قويا ، ولكن هذا الشعور بشدة
الحاجة اليها لم يؤد الى اختراعها محليا وقياسا
على ذلك كان من الممكن أن يكون من المحتمل أن
الحاجة المحلية قد تجد ما يسدها من الخارج ولكن
التفكير الانساني لم يغلط على الدوام لهذه الحقيقة
الواضحة وتاريخ اختراع القوس والأسهم كان
مجهولا ، ولذلك غلب الظن بانها قد اخترعتها
القبائل الافريقية بطريقة مستقلة أي أن كل قبيلة
من القبائل لديها القدرة على أن تقوم بهذا الاختراع
دون أن تقتبس من القبائل الأخرى أو الاقوام
الأخرين ، وكل اختراع مجهول الاصل والتاريخ
كان يظن أنه اختراع حينما وجد ..

وحجة الذين ينكرون نظرية انتشار الحضارة بطريق
الذبيوع أن العقل البشري يعمل بطريقة واحدة ،
وجوهر هذا الرأي أن كل كائن يولد وله ميول
ونزعات وان الاختراعات تأتي استجابة لدافع يعمل
ويؤثر في هذه الميول والنزعات الكامنة في العقل
البشري ، فكل انسان بموجب هذه الفكرة قد ولد
وله ميول تجعله يستطيع صنع الفأس الحجرية
والقسي والأسهم وعمل الزوارق ، وأن ينظم نفسه
في قبائل وبطون وعشائر ، وأن يعتقد بالسحر
والحياة بعد الموت ، وتذهب هذه الفكرة الى أن
الانسان البدائي قد زودته الطبيعة بمواهب عقلية ،
وانه يعمل دائما على تحسين تلك المواهب وصقلها
كلما سمحت له الظروف المحلية بالسير في طريق
التقدم .

ولقد عرف في السبعين سنة الأخيرة ان الانسان
قد تسلسل من حيوان شبيه بالقرود ، وأن هذا
الحيوان لم يكن صاحب أفكار ولا آراء ولم يكن يعرف
الصناعات ، ولم تقم محاولة لتوضيح كيف ان
الانتقال من الحالة الحيوانية الى الحالة الانسانية قد
صاحبه تغيير في الموهبة العقلية الداخلية ، وإذا
كانت هذه السمات داخلية كامنة فلماذا هي ليست
عامة ؟ وحقيقة أن جميع المجتمعات البشرية لها
قوانين واجراءات خاصة بالزواج ولكن هذه القوانين
والاجراءات تختلف اختلافا كبيرا مما يحصل على
الظن بانها ليست نتيجة باعث داخلي واحد ،
وينطبق ذلك على قوانين الملكية ، وفكرة العقوبة
تجهلها بعض المجتمعات البشرية الجهل كله ،
وعادة الأخذ بالثأر ليست كذلك من العادات
الشائعة في مختلف المجتمعات ، وقد تعلمت بعض
المجتمعات الاقلاص عن هذه العادة والذي يتعلم
الاقلاص عن عادة من العادات يمكن كذلك أن يقتبس

تلك العادة ، ويعمل بها ، والسلوك العام قد يكون
طبيعيا ولو أن ذلك ليس من الأمور المؤكدة ، والذي
ليس عاما يمكن اكتسابه بالتعليم وكل ما يتعلمه
الانسان من الجماعة التي نشأ فيها يمكن أن يتعلمه
من غيرها ، وهناك عدد كبير من الآلات والأدوات
والأسلحة والعادات والمحرمت ، وكثير منها واسع
الانتشار ولكنه ليس عاما ولا يمكننا أن نعزوه في
كل الظروف الى البيئة المحلية ولا أن نعزوه كذلك
الى فكرة أن العقل يعمل في البشر بطريقة متشابهة
لأن هذا التشابه لا معنى له إذا لم يكن عاما ، والحجة
هنا دائرية ، فكيف نعلم أن العقل البشري يعمل
بطريقة متشابهة ؟ لأننا نجد اختراعات وعادات
متشابهة في جميع أنحاء العالم ، ولماذا نجد
اختراعات وعادات متشابهة في جميع أنحاء العالم
لأن العقل يعمل بطريقة متشابهة ؟
ودارسو الحضارة اليونانية في العصر الحاضر
يسلمون بأن :

الثقافة اليونانية ليست ثمرة العبقرية اليونانية وحدها ،
وان جلور تلك الثقافة تمتد الى مصر وادي الجزيرة ويران
والهند ، وحضارة امريكا الوسطى جاءت من آسيا ..

وفكرة انتشار الحضارة بطريق الذبيوع ترى أن
عصور ما قبل التاريخ لا تختلف اختلافا كبيرا عن
عصر العصور التاريخية ، فمن أبرز ملامح التاريخ
المكتوب الفزوات والفتوح والهجرات ، وعن طريقها
كانت تنتقل الثقافات ، ففي العصر الحديث استعمر
الاوربيون امريكا واستراليا وجنوب افريقية ،
وقبل ذلك غزا الرومان غرب أوروبا ، وغزا العرب
شمال افريقية ، وكان لهذه تأثيرها في ثقافة سكان
هذه المناطق ، وقد كان شمال افريقية مستقرا
لحضارات عظيمة مثل الحضارة المصرية والحضارة
القرطاجينية والحضارة اليونانية والحضارة
الرومانية ، وقد انتشرت البوذية من الهند الى
الصين واليابان ، وانتقل الاسلام من بلاد العرب
الى نيجيريا ووسط آسيا ووصل الى جزيرة جاوا ،
وكذلك انتشرت المسيحية في نواح قاصية عن المكان
الذي نشأت به ، والاختراعات مثل البارود والطباعة
والقوة البخارية والكهرباء قد ذاعت في شتى أنحاء
العالم ، وحلت مكان الاختراعات القديمة .

وفكرة تعدد الاختراعات والمبتكرات تزعم أنه
برغم أن تلك الحركات قد استمرت خلال التاريخ
المكتوب فانه لم يكن لها نظير في التاريخ السابق الذي لم
تسجل حوادثه ، وهي تحاول أن تحملنا على الاعتقاد
بأن انتشار الثقافة الى بريطانيا بدأ في عهد

البرتو مورافيا

● كم يحلو للإنسان بعدد القيم يمثل هذا الاستبطان الروائي ان يعرج على تلك القصص السريعة الايمه اسي تتكون منها مجموعة • الصصص • للبرتو مورافيا ، والسؤال المحير فعلا هسو انه اذا كانت القصة الواحدة من قصص هذه المجموعة لا تتجاوز السبع صفحات فلماذا لاقت المجموعة كل هذا النجاح ؟ كيف استطاع السنيور البرتو مورافيا ان يحقق معجزه انكمال الفنى على هذا الحجم الذى يمكن ان نصفه بطابع البريد ؟

الحقيقة ان بعض هذه القصص يستغنى من حيث الشكل ما يمكن ان نسميه بقالبا السوناتا كما انها مكتملة البناء من حيث الاستقلال وتطور الحدث ولحظة التنوير وهذا ممتع في حد ذاته اما الوسط الذى تدور فيه احداث القصص فهو وسط الطبقة الوسطى الراقية في روما ، ذلك الوسط المعروف لنا بطابعه الانيق ، ونسائه الواهعات ، ورجاله المعطوفين المزمومى الشفاء وبعد هذا كله او وعلى النقيض من هذا كله الجيل الذى يجمع بين الحساسية والذكاء ، والذى يعذب كل هؤلاء

ان اسلوب السنيور مورافيا في هذه المجموعة يجمع بين التحكم البالغ في العرض وبين قليل من التنسيق البراق في استخدام اللفظ فتصمص فيها العفوية والتلقائية ولكن خالية من التسرع او الاستعجال

يوليوس قيصر ، وان أمريكا لم تصل اليها اثر من آثار الحضارة قبل أيام كولومبس ، وان وسط افريقية لم يتسرب اليه أى لون من ألوان الحضارة قبل ان يطا الرحالة لفنجستون أرضها •

ونظرية انتشار الحضارة على نقيض ذلك ترى أن التاريخ لم يسجل سوى الحوادث الحديثة العهد ، في حين ان حركة وفوق الحوادث كانت مستمرة قبل التاريخ المكتوب بالآلاف السنين ، ومن المحتمل أنها بدأت منذ نصف مليون سنة حينما بدأ ظهور الانسان ، ويتوقف انتشار الحضارة على الانتقال والاتصال ، وقد أصبحا في العصر الحاضر أسرع وأقوى ، ولكننا نسي دائما انه قبل سنة ١٨٤٠ كانت حركات الانتقال العظيمة متوقفة على استعمال العربات والسفن ذوات الشراع وهى وسائل ظلت مستعملة في الحصة الآلاف سنة الأخيرة أى قبل بدء الحضارة الأوروبية بألفى سنة ، وقد أثبتت البحوث الأركيولوجية أن الحركات الثقافية شملت مساحات شاسعة في عصر ما قبل التاريخ ••• وليس من المبالغة القول بان كل كشف أثرى حديث له أهمية ، يقدم دليلا عن توفر العلاقات الثقافية في العصور الحالية ، والاختراعات الأساسية التى قامت عليها الحضارة قد استلزمت خطوات كثيرة في نموها وتقدمها وليس هناك دليل على نشوئها مستقلة في أماكن مختلفة بل البراهين والبيانات الكثيرة تنقض ذلك •

وهكذا يتحدى اللورد راجلان في كتابه القيم من نشوء الحضارة الكثير من الآراء الشائعة عند بعض علماء الأنثروبولوجي المعاصرين وغير المعاصرين بمنطق متمسك وحجج مقبولة تؤيدها معرفة مباشرة وخبرة طويلة وبين مشرق

على ادعهم



● لولا الصديق الذي تتحدى الإنسان لما
كانت الحضارة *



التحدى والاستجابة في دراسة توينبي

فؤاد محمد شبل



نودى فكرة التحدى والاستجابة ، دورا رئيسيا
 في تصوير توينبي اتجاهات الشئون البشرية ، وفي
 تفسير أحداث التاريخ واستخلاص نتائجها
 وعبرها - وهي نفسها التي استند اليها في القاء
 الضوء على العلاقات الدولية ، وأخيرا في تبيان
 وجهة نظرة بشأن طابع الحضارة الغربية خاصة
 ومستقبل الانسانية بصفة عامة .

ولقد أوحى بالفكرة الى توينبي مطالعته في
 العهد القديم (التوراة) - وليست التوراة عند
 توينبي تنزيلا من الله جل شأنه ، ولكنها مجموعة
 مختلفة من الكتب : كتبها - واعاد كتابتها - ايد
 عديدة على مدار فترة تمتد الى مئات السنين - بيد
 ان جميع هذه الكتب المتباينة غير المتجانسة ،

تسيطر عليها - في جميع نسخها التي توالى عليها
النسخ على مر الزمن - حذره واحده مدارها ان
التاريخ هو مجموعه من الاعمال يبرز فيها الله
تحديا للبشر : افرادا وجماعات .

ولم يطبق توينبي الفكرة - كما قد يتبادر
للذهن للوحلة الاولى - تطبيقا دينيا بحثا على غرار
ما فعله كتاب اللاهوت ، لكنه اقتنصها وراح
يستخدمها في بحث الشئون البشرية ، مادية
وروحية على السواء .

اذ يؤمن توينبي بان المادة وحدها لا تكفي على الاتصال
لتفسير اصحاب التاريخ - وهذه هي فكرة الماركسية - كما ان
الروحانية وحدها لا تسر التاريخ وحدها تفسيرا لها ،
وسا هو معنى الدين . ذلك ان الانسان - كما يرى توينبي
- يستمتع بحرية معها الله تعالى به ، ولكنها حرية جوية ،
وبفضل حرية الانسان - مع اوصاله تعالى . يتحقق لدراسة
الانسان والارثاء . .

ولم يكن توينبي الوحيد في مجال تطبيق فكرة
التحدى والاستجابة في الدراسات العلمية . ففقد
اقتنص هيجل المبكرة لذلك ، وانشأ منها نظريته
في منطق الجدل ، وهي عماد المذهب الماركسي . اذ
استنى منها ماركس ومريدوه اصدروا عن المادية
الجديدة المادية التاريخية وتناقضات النظام
الرأسمالي والصراع الطبقي وقيام الدولة . الخ .
كما استخدم مالتوس الاقتصادى الانجليزى فكرة
التحدى والاستجابة في تشييد نظريته عن التناحر
على البقاء ، وعن طريق نظرية مالتوس ، كشف
داروين نظريته عن التطور .

ولا تقتصر فكرة التحدى والاستجابة على الكتاب
الغربيين . فلقد عرفت من قديم في الماثورات
الصينية . اذ كان يطلق على السكون لفظ « ين »
وعلى الحركة لفظ « يانج » . واعتنق القوم فكرة
مدارها ان السكون يتحول الى حركة دافعة بفضل
تداخل عامل من العوامل وبالتالي ينقلب الشيء الى
نقيضه في ظل ظروف خاصة . وهذه الفكرة هي
الآن جماع الآراء الاشتراكية الصينية، مما لا محل
له في بحثنا هنا .

ويعترف توينبي للفلاسفة الصينيين بالفضل في
هذا المقام ، فتراه يودثر استخدام الاصطلاحين
الصينيين لايضاح فكرته عن التحدى والاستجابة
فالانسان وفقا لمنطق توينبي ، مسير ومخير
معا . فاذا كان المنطق المادى مثلا قد اوجب تألق
الحضارة في ذلك القسم من وادي النيل الأدنى ،
فان توافر نفس البيئة لم يبعث الى الوجود حضارة

مشابهة في وديان أنهار : الأردن وريوجراندى
ودوراد ومع ان يشابهها الطبيعيه تشبه بيئته
وادي النيل الأدنى .

وإذا كان توافر صفات معينة في البيئة لا
يقود - وحده الى ابعث الحضارة ، فهل المنصر
البشرى هو العامل الاساسى في ابعثائها في
منطقة بذاتها ؟

أو بالأحرى ، هل يرتبط التفوق الروحى
والذهنى بالنقص النسبى في صبغة البشرة ، أو
هو على اتصال وثيق بها ، كما يدعى المفترفون
من معتنقى نظرية التفوق العنصرى ؟

ويرد على ذلك بأن الحضارة المصرية وهي أطول
الحضارات عمرا ، أنجبها جنس أسمر . وأنجب
الحضارة الصينية جنس أصفر . وأنجب حضارات
أمريكا الوسطى جنس أحمر . كما ان كثيرا من
الشعوب البيضاء برينة من تقديم أية مساهمة لأية
حضارة .

وصفوة القول :

ليست حضارة نتيجة العوامل البيولوجية ولا هي نتاج
البيئة الجغرافية : كل يعمل بفرده ، لكنها حصيلة تفاعل
التفاعل بينها جميعا . . . وبعبارة أخرى ، ليس عامل الحضارة
شيئا مفرقا ، لكنه متعدد . . . انه ليس وحدة ، ولكنه علاقة
.. هو التفاعل . وقد يكون تصادما - بين العوامل . .

لكن من ذا الذى يرتب هذا اللقاء أو التصادم ،
أو التحدى والاستجابة ؟

هنا تبدى رسالة القوة الروحية .

وعلى هدى فكرة التحدى والاستجابة ، يمضى
توينبي في تفسير أحداث التاريخ واستقرارها
واستخلاص دلالتها :

التحدى والاستجابة في المجال الروحاني

الالتقاء بين شخصين فوق مستوى البشر ، هو
مدار طائفة من الماسى العظمى التي تصورتها
المخيلة البشرية ، فالالتقاء بين ياهوى والحية ، هو
حكمة قصة سقوط الانسان في سفر التكوين .
كذلك الالتقاء بين الرب والشيطان هو موضوع
سفر ايوب . والالتقاء بين الرب ومفيسستوفيليس ،
هو مدار قصة فاوست لجوته . ويحفل سجل
البشرية بالاساطير التي تدور جميعها حول التحدى
والاستجابة للتحدى ، والنتيجة اما تأثير مشر أو
تجىء الاستجابة نتيجة مدمرة .

ويفسر توينبي القصص الدينى على أساس فكرة
التحدى والاستجابة :

١ - كان آدم وحواء يعيشان في الجنة عيشة راضية . أى يعيشان بالتالى في حالة سكون . أو بالتعبير الصيغى في حالة الين . ، وهى مرحلة الانسان البدائى في المرحلة الاقتصادية القائمة على التقاط الطعام . فيرمز السقوط من الجنة نتيجة للاغراء بالاكل من شجرة الخير والشر ، الى قبول تحدى يهدف الى ترك هذا التكامل التام ، والشروع فى عملية تفاضل جديدة ، قد تسفر او لا تسفر عن تكامل جديد .

٢ - الطرد من الجنة الى عالم غير صديق ، يفرض فيه على المرأة أن تلد وعلى الرجل أن يأكل خبزه بعرق جبينه ، انما هو تجربة ترقبت على قبول تحدى الشيطان ممثلا في صورة الحية ، وما المعاشرة الجنسية بين آدم وحواء التى تلد عملية الاغراء ، الا فعل الخلق الاجتماعى ، اثمرت ثمرتها فى انجاب ابنين يمثلان مولد حضارتين : هابيل راعى الفقم ، وقابيل زارع الارض .

٣ - أسفر التحدى بين هابيل وقابيل عن قتل الاخير لأخيه . فكان هذا ايذانا بتطلب الحضارة الزراعية - ويمثلها قابيل - على الحضارة الراحية - ويمثلها هابيل .

فعندما تكتمل حالة السكون ، تصبح مهياة للانتقال الى حالة الحركة والانطلاق . لكن ، ما هو الدافع الى هذا الانتقال ؟

السبب دافع او باعث يفد من الخارج يبعث العقل على التفكير بواسطة اثاره الشكوك او يدفع القلب الى الاحساس بمشاعر السخط أو الخوف أو النفور وهذا هو دور الحية في قصة التكوين ، ودور الشيطان في قصة ايوب ودور العشاق الأرباب فى أساطير العذارى .

مناط وظيفية العامل الدخيل هي استثارة الانسان ليستجيب لتحدى القوى التى عكرت صفو سكونه ورضائه . فاذا نجحت الاستثارة فى بعث الاستجابة المنشودة ، انقلبت حالة الانسكان من السكون الى الحركة . وهنا تنطلق قوى الابداع من مكانها فتطفو على سطح النفس الانسانية ، فتحقق التغيرات المبدعة .

فالانتقال من حالة السكون الى حالة الانطلاق ، يتم

بفعل قوة دافعة . ويقوم بعملية الانتقال مخلوق الله تحت رعايته تعالى وفي ظل ارشاده الكريم . لكن يجب دفع ثمن هذا الارتقاء ، وهذا الثمن لن يدفعه الله ، بل يؤديه عبده . ولا يقتصر دور البطل البشرى على تنفيذ الارادة الالهية فحسب ، لكنه يخدم كذلك زملاءه من الرجال عن طريق رسم معالم الطريق الذى يتعين عليهم اتباعه .

التحدى والاستجابة فى الوسط المادى

تنطوى عملية الارتقاء على تناقض مبناه أنه اذا كانت الحاجة أم الاختراع ، فان أباه هو العناد . أى أن تصمم على الاستمرار فى العيش فى ظل ظروف معاكسة وتفضلها على التوجه حيث صبل العيش أسهل ولم يكن من المصادفة - اذن - أن تنبعث الحضارة فى هذا الخضم من المد والجور فى المناخ والنبات والحيوان ، أى حيث استجاب الانسان لتحدى الطبيعة .

ولقد أورد توينبى طائفة من الأمثلة توضح فكرته من انبعاث الحضارة من خلال الاستجابة للتحدى ، او كما ذكرنا سابقا . انطلاق الانسان من مرحلة السكون الى مرحلة الحركة . واتصر هنا على ايراد المثال المتصل بالنبات الحضارة المصرية

بينما كان الثلج يغطي اوريا الشمالية حتى جبال الهارز ، أقصى سلاسل جبال المانيا الشمالية . وكانت الثلوج تتوج جبال الألب والبرانس ، عمل الضغط العالى للقطب الشمالى على امالة الزوابع المطرية تجاه الجنوب . وكانت الاعاصير التى تخترق اوريا الوسطى ، تمر فى ذلك الوقت فوق البحر الأبيض المتوسط ، وشمال الصحراء الكبرى وتستمر فى طريقها - دون أن تعترضها جبال لبنان - مارة عبر العراق وبلاد العرب الى فارس والهند . فكانت الصحراء الجذباء الحالية تنعم فى ذلك العهد بهطول الامطار بانتظام . هذا وكانت الامطار الأبعد من ذلك شرقا ، أعظم غزارة عما هى عليه الان ، بل وموزعة على مدار السنة كلها ، ولا يقتصر سقوطها على فترة الشتاء كما هو الحال فى الوقت الحاضر . فكان أن ازدهرت - تبعا لذلك - الأحراش والقابات فى شمال افريقيا وبلاد العرب وفارس ووادى السند ، على غرار ازدهارها اليوم فى



شمال البحر المتوسط . وكانت تلك المناطق كثيفة السكان مثل سهول أوروبا الحالية . وفي ظل هذه البيئة المواتية الخافزة ، أحرز انسان تلك المناطق - وهي اليوم صحراويات - تقدما أعظم بكثير مما أحرزه الانسان الاوربي المحصور بين التدرج .

بيد أن المنطقة الافريقية الآسيوية ، أخذت على نهاية عصر الجليد ، تكابد تغيرات جسيمية في أحوالها الطبيعية . وميناء ، أتباعها نحو الجفاف بسبب تحول الأمطار إلى الشمال . وتقلصت جبال أوروبا الثلجية متجهة شمالا صوب المنطقة القطبية ، وإلى الجنوب صوب أفريقيا الوسطى . وهكذا أصبح على سكان تلك المنطقة بعد ميلها إلى الاجداث ، أن يختاروا بين أحد الأمور التالية :

١ - التحرك نحو الشمال أو الجنوب مع صيدهم متتبعين المنطقة المناخية التي ألوحها . ونجد بقاياهم ممثلة في قبائل الدنكا والنوير والشيكلوك ومن إليهم من القبائل النيلية . وتميش هــــ القبائل - بصفة أساسية - معيشة أسلافهم الأبعدين . وتتصل هذه القبائل بالمصريين القدماء من حيث المظهر والقدر ونسب الجرمية واللغة والملبس ، ويحكم هذه الشعوب صحرة صانعو أمطار أو ملوك يؤلهون . وفي الحق ، يبدو كما لو أن التطور الاجتماعي بين أفراد هذه القبائل المقيمين على ضفاف أعالي النيل قد توقف عند المرحلة التي عبرها المصريون القدماء بيد أنهم يواجهون في الوقت الحاضر تحديا بشري الطابع قد تكون له في المستقبل نفس النتائج التي حدثت لأبناء عمومتهم - قدماء المصريين - الذين استجابوا للتحدي المادي في سالف الأيام ، فانطلقت طاقات عبقرتهم من عقالها فشيّدوا تلك الحضارة الزاهرة .

٢ - البقاء في موضعهم بما يحمله ذلك بين ثنائيه من تقبل الحياة التمسكة والاكتفاء بما يصطادونه من الحيوانات التي قد تقاوم الجفاف . وهؤلاء هم بدو السهول الآسيوية الافريقية .

٣ - الاستجابة لتحدي الجفاف بتغيير الموطن وطريقة المعيشة معا . واقتضى هذا ، بذل الجهود الحارقة التي انبعثت عنها الحضارة المصرية في وادي النيل : لقد خاض رواد هذه الحضارة الأبطال - بوحى الجرأة والباس - مستنقعات الأدغال الموجودة في قرارة الوادي والتي لم يسبق لبشر التوغل

فيها . وأحالتها عملهم ذو القوة الدافعة إلى أرض مصر موطن الحضارة . وحسبى القول أن أرض وادي النيل قبل أن ينزل إليها هؤلاء الرواد المغامرون كانت أشبه ما تكون ببلاد النيل الأعلى عند بحر الجبل في المديرية الاستوائية ، وأن الدلتا نفسها كانت تشابه المنطقة التي حول بحيرة نو حث تمتزج مياه بحر الغزال ببحر الجبل .

ومن ثم ينبت تويني الاثر في اشباع بان الحضارات تظهر وقتما نهى النبات طروبا للحياة فيها ، سهولة لمح من الزودة ، بل أن السهولة عند الحضارة والتقدم وليما بل طائفة من الامثلة .

١ - قام بالعمل الابداعي المتصل بتوحيد الوجهين القبلي والبحري ، قادة من جنوب مصر حيث الأرض أقل خصوبة والحياة أشد قسوة .

٢ - انبعثت الحضارة الصينية على النهر الأصفر ، حيث لم يكن النهر صالحا للملاحة في أي فصل . وكان ذوبان الثلوج في الربيع يحدث فيضانات مدمرة تغير باستمرار خط سير النهر عن طريق نحت مسالك جديدة له ، بينما تستحيل المسالك القديمة إلى مستنقعات تغطيها الأدغال . ولم تنبعث الحضارة على ضفاف نهر اليانجتسي ، وهو صالح للملاحة في جميع الفصول وفيضاناته أقل تكرارا من فيضانات النهر الأصفر ، كما أن فصول الشتاء في وادي اليانجتسي أقل عنفا .

٣ - استجاب الآثينيون لتحدي فقر بلادهم ، بابتكار أعمال غدت علما عليهم هي زراعة الزيتون واستغلال باطن الأرض . وجاب الآثينيون أرجاء العالم القديم تجارا يقايضون محصولاتهم بالقمح . فكان أن انبعثت الحضارة الهلينية ثقافة وفنا وسياسة ، وغدت أثينا الفقيرة معلمة اليونان بأسرها ثم العالم الاوربي الحديث .

٤ - لم تزدهر الحضارة في مناطق سوريا الخصيبة ، بل في مناطقها الجرداء أو الشسبية بالجرعاء . فالتجار السوريون من سكان جبال لبنان ، هم الذين مغروا عباب البحر المتوسط بطوله . وهؤلاء الفينيقيون ، هم بقايا الكنعانيين . وهم من العرب القدماء ، الذين سكنوا المنطقة قبل وصول الفلسطينيين والعبرانيين . وقد امتد سلطان الفينيقيين من بلادهم الجبلية ، فانشأوا وطننا ثانيا يعبر عن منحاهم الخاص في الحضارة

السودية على السواحل الافريقية والاسبانية في
غرب البحر المتوسط . فكانت قرطاجنة ، هي
المدينة المالية لهذا الوطن الفينيقي عبر البحار .

٥ - تكونت العظمة الألمانية في منطقة براندنبورج
ويوميرانيا وبروسيا الشرقية الشهيرة بفافات
الصنوبر الهزيلة والحقول الرملية ، ولم تكون في
أراضي الراين حيث الحياة أكثر يسرا وأحلى منظرًا .
ولا يقتصر فعل البروسيين الإبداعي على الناحية
الحربية التي فادت الى توحيد ألمانيا ، فقد امكنهم
بفضل العمل الدائب والفكر أن يجعلوا الرهن ينتج
غلالا عن طريق زيادة خصوبته بالأسمدة الكيماوية .
ورفع البروسيون مستوى حياة جميع سكان
بروسيا الى درجة من الكفاية الاجتماعية لم يسبق
لها مثيل ، باستخدام نظام تعليم اجباري ، والى
درجة من الضمان الاجتماعي لانظير لها قبلهم
باستخدام نظام تأمين اجباري ضد المرض والمطالة .

٦ - اسكتلندا الجبلية ، هي التي أنجبت عظما
انجلترا في السياسة والثقافة والاقتصاد . ويشغل
الاسكتلنديون - حتى الآن وعلى قلة عددهم النسبي
- حصيلة ضخمة من المراكز المسئولة في الحكومة
والشركات البريطانية .

٧ - ازدهر التقدم الحضاري في اليابان
الفقيرة ، ولم يزدح في بلاد جنوب شرقي آسيا
الفنية المواد . كما أن شمال الصين الفقير أعظم
تقدما من جنوبها الحصب .

التحديات من البيئة البشرية

انتقل توينبي بعد بحث البيئات الطبيعية -
كعامل حافز - الى استعراض ميدان البيئة البشرية
من هذه الناحية . وقد فرق بين

اولا - البيئات البشرية التي تقع جغرافيا خارج
نطاق الجماعات التي تؤثر فيها . وتشغل تلك
الفئة ، تأثير المجتمعات أو الدول على جيرانها .

ثانيا - البيئات البشرية التي تختلط بالوسط
البشري الذي تؤثر فيه . ويتضمن ذلك ، تأثير
طبقة اجتماعية في أخرى ، عندما تشترك
الطبقتان في الإقامة في منطقة معينة . وبالأحرى
تقوم الصلة بين الطبقتين على أساس داخل أو

د عائل ، باعتبار المشاركة في الانتماء الى مجتمع
واحد .

للمجتمع البشري يجابه

- ١ - صدمات تحدث عليه من خارجه .
- ٢ - تأثيرات تنسرب اليه من خارجه .
- ٣ - تفاعلات اجتماعية داخلية .

على مقدمة امثلة الصدمات الخارجية ، صدمة الاحتلال
الاجنبي والهزائم القوية . . لانها تمثل تهديدا قاسيا ، ان
استجابات له الامة أو المجتمع ، استتارت طاقاته الإبداعية
الكامنة . . ومن قبيل المثال :

١ - غزو الهكسوس لمصر ، استتارت طاقات
الابداع المصرية ، فأمكنها بعد قرن ونصف من
احتلال الهكسوس لشمال البلاد ، من طردهم ثم
انشاء الامبراطورية المصرية الكبرى في عهد تحتمس
الثالث . وفوق هذا كله تزويد الحضارة المصرية

بطاقة هائلة مكنتها من الحياة فترة لم تبلغها حياة
اية حضارة على الأرض ، وظلت تقاوم الردى الى
أن خبا ضيائها في القرن السادس الميلادي .

ب - استتارت هزيمة العثمانيين أمام تيمورلنك
استجابة مكنتهم بعد نصف قرن من هزيمتهم ، من
الاستيلاء على القسطنطينية والقضاء على
الامبراطورية البيزنطية قضاء تاما .

ج - استتارت الشروط القاسية التي املاها
نابليون على بروسيا في صلح تيلسيت ، الى زيادة
أثر العامل الحافز الذي نشأ في بداية الامر مع
هزيمة البروسيين أمام الفرنسيين في موقعة يينا ،
فلم تقتصر نتيجة الاستثارة على تجديد الجيش
البروسي ، بل تجاوزته الى تجديد النظم الادارية
والتعليمية البروسية . وكان أن هزمت ألمانيا
فرنسا عام ١٨٧٠ وتكونت الامبراطورية الألمانية .
واستتارت هزيمتها عام ١٩١٤ - ١٨ كامن
الطاقات الألمانية ، فانبعثت في عهد هتلر قوة
هائلة .

واما بالنسبة للتحديات التي لقد من الخارج ، فستتبع
الطوائف الإبداعية في المجتمع ، فقد بينهما توينبي في جملة
امثلة ايروها مثلا الإسلام :



فلقد تعرض مجتمع الشرق الأوسط - ويدعوه بالمجتمع السوري - لتأثيرات حضارية تنافى مع طبيعته وتمثل تلك التأثيرات في خضوعه لاشعاعات النفاة اليونانية بفعل الاحتلال اليوناني ثم الروماني ، ولضعف ثقافة بلاد الشرق الأوسط بفعل تدهورها وتحللها ، فتهاوت من ثم أمام الثقافة اليونانية . فكان أن فرض اليونانيون على مجتمع الشرق الأوسط نظما وتقاليد وثقافة ، وبـل حاولوا فيما بعد أن يفرضوا مذهبهم الديني . لم يستطع ضمها لمجاذباتها طبيعته . فلما وفد الاسلام ، استجاب سكان المنطقة لمبادئه فاعتنقوها عن طواعية ليتخلصوا من تأثيرات الحضارة الهلينية - ثقافية وسياسية - وليزيجوا عن كواهلهم الاحتلال الروماني . وكان أن اندفع المسلمون بقيادة العرب الى استرداد مجد بلادهم الذاوي ، وانبنى على انتصار الاسلام استرداد الشرق الأوسط شخصيته التي أهدرها العدوان الثقافي الهليني اجيالا طويلة ، فاصبحت المدن الاسلامية مراكز الحضارة الاسلامية الزاهرة .

ومن الناحية الاخرى ، استثار الاندفاع العربي ، الطاقات انكاملة في المجتمع المسيحي الغربي . فاتجهت الاستجابة للتحدى هزيمة العرب في موقعة تور عام ٧٣٢ ، ثم خسروج العرب من اسبانيا . وحملت الاستجابة الغربيين عبر المحيط الاطلسي الى اميركا وعبر المحيط الهادي الى الشرق الاقصى . وقبل ان تقتلع الثقافة الاسلامية من اسبانيا ، استغلت لمصلحة الغربيين أنفسهم . فلقد ساهم علماء اسبانيا الاسلامية - عن غير قصد كما يقرر توينبي - في تشييد الصرح الفلسفي الذي أقامه فلاسفة المسيحية الغربية ابان العصور الوسطى ، كما وصلت بعض مؤلفات أرسطو للعالم الغربي للمرة الاولى عن طريق التراجم العربية . فعلى أساس الصرح الثقافي الاسلامي ، شيد الغربيون نهضتهم الثقافية .

وتعرض توينبي للاستجابات التي تتم بفعل تحديات تنشأ داخل المجتمع . تشبه المجتمع في هذه الحالة بالجسم الانساني .. فعندما يتآكل جسم بقله عضو من أعضائه أو ينكب انسان بخسارة ملكة من ملكاته ، تعتبر الخسارة تحديا يستجيب له الانسان الصواب بالنقص في استعمال عضو آخر أو ملكة أخرى ، حتى يبرز الرأته في ميدان النشاط الجديد هذا ، ليعرض قصوره في الميدان القديم ..

ففي مكنة العميان مثلا ، تنمية شعور حساسية

اللمس لديهم أكثر مما يتاح عادة للمبصرين . وهذا مانجده بنفس الطريقة - الى حد ما - في الكيان الاجتماعي . فان أية جماعة أو طبقة تتناولها النعمة اجتماعيا - سواء من جراء فعلها هي نفسها أو بفعل آخرين في المجتمع الذي تعيش فيه - تستطيع الاستجابة للتحدى المقيد لحريتها أو الذي يحد من مزاوله طائفة من أوجه النشاط ، وذلك بتركيز طاقتها في ميادين أخرى والتفوق فيها .

ونقد تناول توينبي بالبحث طائفة من حالات الاستجابة للتحديات الداخلية نقتبس منها مثال « الرق » :

ما برج الرق من اقصى ضروب النعمة التي لا يرضها حدث طبيعي ، لكنها من تدبير الانسان وهي أكثر النعم شمولا ووضوحا . وأشد أمثلة الرق تأثيرا في تاريخ الانسانية ، تلك الآلاف المؤلفة من الأرقاء الذين ساقهم الطفلة الرومانيون الى روما من جميع البلاد المحيطة بالبحر المتوسط . ولقد شاهد هؤلاء الأرقاء عالمهم المادي والروحاني بأكمله ينقلب رأسا على عقب تحت سمعهم وأبصارهم عندما نهب الرومان مدنها وساقوهم الى سوق الرقيق ، لكنهم لم يفقدوا مقدرتهم على الشعور بالألم الذي يسببه الرق . وكان الموت في العبودية نصيب معظمهم ، لكن طائفة منهم قد استجابت للتحدى فعلا ، بانجاز شيء ما في شكل أو في آخر :

١ - تبلورت استجابة البعض في المجال المادي البحت . اذ ارتفع أفراد هذه الفئة في خدمة ساداتهم حتى أصبحوا المديرين المسئولين لأملاك واسعة . ولما اتسعت أملاك قيصر وأصبحت روما دولة عالمية ، استمر عتقاء الامبراطور يحكمونها ، واشترى آخرون حريتهم بفضل مدخراتهم التي سمح لهم سادتهم بالاحتفاظ بها . وصعدوا في نهاية الأمر الى الثراء والجاه في عالم التجارة والادارة الروماني .

ب - أما البعض الآخر ، فكانت استجابته روحانية . فجلب الأرقاء اليونانيون معهم عقائدهم ، وطلب الأرقاء المصريون عبادة ايزيس ، والأرقاء اليابليون عبادة النجوم ، والأرقاء الايرانيون عبادة ميترا . وفوق هذا كله ، جلب الأرقاء السوريون المسيحية التي استهوت الجماهير ، فكان أن قوضت النظام القديم للامبراطورية الرومانية ، من أساسه .

وهنا يقاوم توينبي بين استجابة الأرقاء

السوريين لتحدي الرق الروماني باعتراف المسيحية، وبين استجابة زنوج أميركا لتحدي البيض لهم . وتنبؤ استجابة زنوج أميركا ، في كشفهم في المسيحية طائفة من المعاني والقيم الطريفة التي ظلت المسيحية الغربية تجهلها أمدا طويلا . فان الزنجي قد كشف في الأناجيل - بفضل اعماله الفكر - أن المسيح نبي جاء الى الدنيا ، لا ليعزز مركز الاقوياء ، ولكن ليعلي من شأن المتسواضعين والمستضعفين . وهنا يقول توينبي ما ترجمته « اذا كان الأرقاء السوريون المهاجرون الذين جلبوا المسيحية الى ايطاليا الرومانية ذات مرة قد أنجزوا معجزة نشييد ديانة جديدة حية قامت مقام ديانة قديمة كانت قد بانث فعلا فلعل الزنوج ينجزون معجزة اعظم من ذلك ببعثهم الميت الى الحياة . ولعلم بصعيرتهم الفطرية في التعبير تعبيرا فنيا جميلا عن مشاعرهم الدينية الانفعالية ، يوفقون في اشعال النار في رماد المسيحية الخامد ، الى أن تتأجج النار المقدسة مرة أخرى في القلوب المسيحية . وربما يمكن بهذه الطريقة جعل المسيحية تنبض بالحياة مرة ثانية . فان قدر أن يتم ذلك على أيدي كنيسة زنجية أمريكية ، كان ذلك أعظم مراتب الاستجابة الديناميكية التي قام بها انسان حتى الآن لتحدي الذمة الاجتماعية »

درجات التحدي وعلى الاستجابة

أنت توينبي ان المفردات تتوالد في السنين التي تسسم بالمشقة غير العادية ، والتي لا تسهم بسهولة الخفاء فيها سهولة غير مألوفة وأنه كلما علم التحدي اشتد الحافز . . .

ولكن ، لو زدنا شدة التحدي الى ما لا نهاية ، فهل نضمن اشتداد الحافز الى ما لا نهاية ، وزيادة غير متناهية في الاستجابة ، ان جوبه التحدي بنجاح ؟ أفلا تبلغ شدة التحدي نقطة تؤدي بعدها الشدة المتزايدة الى ابراز مفعول متناقض ؟

واذا تعدينا هذه النقطة ، فهل نصل الى نقطة ، ثانية يصبح عندها التحدي من الشدة بحيث يزول كل احتمال في الاستجابة اليه بنجاح ؟

وفي هذه الحالة ، هل تغدو صيغة القانون ، أعظم التحديات حزا يوجد في متوسط بين التفريط والافراط في الشدة ؟

وهل هناك تحد زائد عن الحد ؟

هناك حالات تتسم بتطرفها لعملية التحدي والاستجابة . فهناك مدينة البندقية وهي مدينة شيدت على أعمدة غرست في الطين على شواطئ بحيرة ضحلة ملحة ، لكنها فاقت في القوة والثراء والمجد جميع المدن التي بنيت على الأرض الصلبة في وادي نهر البو الحصب . وهناك هولندا وهي بلاد استنقلت من البحر ، لكنها امتازت من ذلك في التاريخ الى أبعد حد عن أية قطعة أرض تماثلها في المساحة في سهول أوروبا الشمالية . والمثل يقال عن سويسرا المحملة بحمل من جبال لا تبشر بالخير . بيد أنه وان بلغت حالات التحدي الثلاثة هذه غاية الشدة ، إلا أن مداها مقصور على أحد العنصرين اللذين يكونان بيئة أي مجتمع . فانها متعلقة بالأرض الشاقة . إلا أن شدة الموقع الطبيعي ، لا تعتبر في ذاتها تحديا بل نجدة . لأن هذا الموقع هو الذي حفظها من المحن التي تعرض لها جيرانها ، فمكنتها منعتها الجغرافية من الارتقاء في ظل الأمن والسكينة . بيد أن هناك تحديات أعجزت الاستجابات ، مثال ، ذلك :

١ - اخفاق ردود الفعل التي أبرزتها شعوب الشرق الأوسط ضد تحدي العالم الهليني ، الى أن وفد الاسلام فنجح نجاحا ساحقا في رد عدوان العالم الهليني .

٢ - فشل انسان روما الشمالية في الاستجابة لتحدي الطبيعة . فأخفق في الماضي في انشاء حضارة فلما وافته الظروف أصبحت أوروبا الشمالية منطقة حضارية .

٣ - أقام الرجال الشماليون حضارة في النرويج وايسلندا ، لكنهم عجزوا عن اقامتها في جرينلاند ، وما برحت طبيعتها تستعصي على اقامة أية حضارة .

٥ - اذا كانت أثينا قد استجابت لتحدي الغزو الفارسي بصيرورتها معلمة اليونان ، واستجابت بروميا لتدمير الغزو النابليوني بتطورها الى الامبراطورية الألمانية ، فان الضربة التي وجهتها روما الى قرطاجنة كانت من العنف والقسوة بحيث لم يثمر التحدي أية استجابة في أية صورة .



التمايز عن طريق الارتقاء

ينحقي الارتقاء وقتما يجيب فرد أو اقلية أو مجتمع بأسره عن تحد ، بإبراز استجابة • فلو اقتصر الأمر على إبراز الاستجابة لتحديد معين ، لكان معنى ذلك توقف المجتمع عن الارتقاء وصيرورته إلى تحجر على طول المدى • فالبدوى - مثلاً - قد استجاب لتحدي بيئته بتنظيم أسلوب معيشته على النسق المعروف ، لكنه توقف عن الارتقاء وأصبح يعيش اليوم مثلما كان يعيش أقرانه منذ آلاف السنين ، إلى أن بدأت الحضارة الحديثة تغزو الصحراء وتحطم أسلوب الحياة البدوى • والمثل يقال عن الاسكيمو •

وبعبارة أوضح ، يجب أن يتواصل تأثير عملية الارتقاء • ويتم ذلك بأن يتعرض المستجيب للتحدي ، لتحديد جديد ، تقتضى من جانبه استجابة أخرى ، تبرز بدورها - على طول المدى - تحدياً ، يقتضى بدوره استجابة • • وهكذا دواليك • فهناك من الجماعات والأشخاص من تتصل استجابته للتحدي تلو التحدي ، فتتواصل عملية ارتقاءه ، إلى أن تقيد همتة - عن مواصلة الكفاح في الصعود إلى سلم الارتقاء ، فيستسلم للعجز أو الزوال •

وبالأحرى • يبرز التحدي بعد الآخر ، تمايزاً داخل نطاق المجتمع • وكلما طال أمد سلسلة التحديات ، ازدادت قوة التمايز وضوحاً • وتبدي لنا في محيط الفن صورة واضحة المعالم • فمن المسلم به أن كل حضارة توجد لنفسها طابعاً فنياً يكون علماً عليها ، وبعبارة أخرى ، تضيء الحضارات المختلفة درجات شتى من الأهمية على ضروب معينة لأوجه النشاط :

- ١ - تنزع الحضارة الهلينية بشكل ظاهر إلى حياة يغلّب عليها طابع الجمال ، بوجه عام •
 - ٢ - الحضارة السندية الهندية نزعاً ظاهرة تتسم بغلبة الروح الدينية عليها •
 - ٣ - تتسم الحضارة الغربية بالولع بالألات •
- ويعنى ذلك تركيز الاهتمام والجهد والكفاية على تطبيق استكشافات علم الطبيعة على الأغراض المادية ، عن طريق استخدام العمل الميكانيكى المنظم فى تشييد المحركات الاجتماعية مثل الدساتير البرلمانية وأنظمة الدولة الخاصة بالتأمين وجدول مواعيد التعبئة العامة •
- يبد أنه مهما يكن من أمر التمايز بين الحضارات ، فإن ثمة

عقيدة يؤكدها توينبي ساوها أن التنوع الذى ينتهى فى الحياة والنظم البشرية ، هو ظاهرة سطحية تحجب خلفها وحدة كائنة للبشرية لا يغيرها هذا التنوع • •

خاتمة المطاف

يستعرض توينبي تاريخ البشرية بأسره على أساس فكرة التحدى والاستجابة ، ويستخلص عوامل ارتقاء المجتمعات ويتقصى الدافع وراء انهيارها • ولا يعتبر توينبي التوسع السياسى والحربى أو تحسين الأسلوب التكنولوجى ، قاعدة تكفل قياس الارتقاء الحقيقى للمجتمع • فإن التوسع السياسى والحربى هو - عادة - نزعة حربية تعتبر بدورها قرينة على تدهور المجتمع ، لا ارتقاءه •

ولا تبدي التحسينات التكنولوجية - سواء أكانت زراعية أو صناعية - إلا ارتباطاً قليلاً - أو لا شئ - البتة - بينها وبين الارتقاء الصحيح • وحقا • فقد يرتقى الأسلوب التكنولوجى وقتما يكون التحضر الحق فى مرحلة انحطاط والعكس بالعكس • أما قوام الارتقاء الحقيقى ، فهو عملية يطلق عليها توينبي كلمة « التسامى » • ويعنى بها التغلب على الحاجز المادية • وتعمل عملية « التسامى » على إطلاق طاقات المجتمع من عقالها ، لتستجيب للتحديات التى تبدو داخل النفس أكثر مما تظهر خارجها • وطاقات المجتمع - « نثم - روحانية الطابع أعظم منها ماديته •

ويرى توينبي أنه إذا كان العلم قد انصرف إلى الدين فى بعض البلاد التى توصف بالتخلف انحصاراً ساحقاً ، فإن هذا الانتصار كثررة على العلم قبل الدين • • فإن كلا من الدين والاطل ملكة جوهرية من ملكات الطبيعة البشرية • •

فالخلق أن سيطرة الإنسان على الطبيعة المادية التى منحها العلم للإنسان ، هى أقل أهمية - إلى أقصى الحدود كما يقول توينبي - من أهمية علاقاته بأخوانه البشر وصلته بالله •

فؤاد محمد شبل



● تلف الفريقية اليوم في ملتقى الطرق
تواجه ثقافتها الموروثة تحديات ضخمة جاء
بها الاستقلال

● كان أوضح مظاهر الاستعمار في الفريقية
هو « الرأسمالية البيضاء » فتأثرت الفريقية
على المستعمر الأبيض وظهرت باستقلالها ،
وثارت على الرأسمالية ، وسادتها اشتراكية
خاصة بها .

● الحياء الإيجابي هو خط السيئسة
الفريقية

● التعايش السلمي أساس وليس
للتفريقية السياسية الأفريقية .

● المثقفون هم اصحاب المراكز القيادية
في الفريقية



التغير الثقافي في

فريقية

دكتور محمد محمود الصياد

لا يمكن أن نفهم مستقبل أمة إلا إذا نظرنا في
ماضيها، فأسلوب حياة الأمة إنما ينشأ من تراث
عادات وتقاليد قديمة كيفت نفسها بحيث تلائم
العصر وظروف المعيشة . وأسلوب الحياة هذا هو
الذي يسميه علماء الأنثروبولوجيا « ثقافة » .
فليست الثقافة عندهم إلا أسلوب حياة الناس
وسلوكلهم الاتباعي بالمعنى الواسع الذي يشمل
أعمالهم وفنونهم وأفكارهم .

لذا فالأمة - الثقافة العربية المعاصرة - .. مثلا لهم
لا يقصدون بها الحياة العقلية للعرب وحدها ، بل يقصدون
كل ما اصطنعه العرب لأنفسهم من سلوك تواجهه ظروف
الحياة الحديثة في ميادينها المادية والفكرية جميعا ..

ومع أن هناك تعريفات عدة للثقافة تختلف في

قرونا عديدة ، ثم كان أول لقاء مع الرجل الأبيض عندما جاء يستثمر أرض القارة وينهب خيراتها ، وجاء الرجل الأبيض ومعه ثقافة جديدة فيها السلاح الذي يقتل عن بعد ، والنار التي تضيء بلا دخان ، وقطعة الحديد التي تتكلم ، والاسنان التي يضعها في فمها ثم ينتزعها كما يريد . وبهرت هذه المظاهر المادية الأفريقيين . وكانت كلها خارج نطاق تجاربهم فجعلوا من الرجل الأبيض أسطورة ، أضافوها إلى الأساطير العديدة التي تحفل بها بثقافتهم . ووجد الأبيض أن في المحافظة على هذه الأسطورة حفظا لوجوده ، وأنها يمكن أن تكون ستارا يخفي ما يرتكب وراءه من آثام . ولهذا حرص على أن يظل الأفريقي بمعزل عنه ، ومن التشريعات التي تزيد من هذه العزلة وتؤكد لها . وبقيت الثقافة الأفريقية جامدة في معظم نواحيها بسبب هذا الانعزال ، فلم يعمل الأبيض صاحب السلطة على تطويرها ، ولم يتركها حرة تتطور بذاتها . وربما تطورت بعض جوانبها المادية عن غير قصد ، إذ اضطر الاستعمار الأوربي إلى استخدام الأيدي العاملة الأفريقية فأتاح لها أن تأخذ بشيء من أساليبه في العمل ، وإن يكن قد حرم عليها دخول الميادين الثقافية الأخرى .

ولكن السنوات العشر الأخيرة بحوت وجه القارة الإلـاقية بشكل واضح ، فقد حصلت معظم دولها على الاستقلال ، وبهرت شعبها من ثمر الاستعمار ، وأصبحت تعيش في دول مستقلة ، اختلفت مكانها في هيئة الأمم المتحدة .

ومع أن تحرر أفريقية كان متوقعا منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ، إلا أن السرعة التي تم بها هذا التحرر كانت فوق ما يتصوره أكثر الخبراء المأما بالشئون الأفريقية . وكانت الفجائية التي ظهرت بها أفريقية على المسرح الدولي من الأحداث البارزة في عالمنا المعاصر ، ومع أنها هزت الكنان الثقافي القديم للقارة فهي لم تحططه . وقد حاول الاستعمار أن يستغل هذه الهزة لحدة مصالحه المتداعية ، فكان للروابط القبلية والعداوات التقليدية أهميتها في سبيل الأحداث التي تلت انسحاب بلجيكا المفاجيء من الكونغو ، ولاتزال هذه الجوانب من العناصر ذات الفعالية تحت السطح الهاديء للسياسة النيجرية .

وقد اختلف الأفريقيون كأفراد وجماعات في

صياغتها وفيما تؤكد عليه من مفاهيم ، إلا أنها تتفق جميعا في أن تكون طرق العمل وأساليب التفكير في أي شعب تسير وفق أنماط معينة ، وأن سلوك الجماعة لا يمكن أن يكون عفويا أو عشوائيا ، ولكن هذا لا يعنى أن يكون السلوك جامدا لا فردية فيه ، بل أنه لىختلف من فرد إلى فرد ومن وقت إلى آخر غير أن هذا الاختلاف يحدث في حدود يمكن أن تتقبلها الجماعة وأن تعترف بها . والثقافة لا النظام الاجتماعية هي التي تميز الإنسان عن سائر المملكة الحيوانية ، فلبعض الحيوانات والخشرات مجتمعات . ولكن الإنسان وحده هو الذي يصنع أدوات . ويستعمل لغة ، ويشكل فنونا ويتخذ دينا وغير ذلك من الظاهر الثقافية . فالثقافة إذن هي التي تؤكد العناصر الإنسانية في السلوك البشري وليس المجتمع ولا النظام الاجتماعية .

ولما كانت الثقافة تكتسب فهي ليست غريزية أو فطرية أو محتومة بيولوجيا كما هو السلوك في المخلوقات غير البشرية . وما يكتسب يمكن أن يعدل عن طريق زيادة التعليم ، ومن ثم فإن العادات والتقاليد والبناء الاجتماعي والمعتقدات والنظم الاجتماعية يمكن أن تتغير ، فإذا سلمنا بهذا وبما يترتب عليه من أن الثقافة مركب ديناميكي فقد أصبح من المحتم أن ندرسها في أبعادها التاريخية ، وبمعايير العلاقات القائمة بين مركباتها عندما نتناولها وقد اصطدمت بمؤثرات جديدة لنرى ماهو حجم الجزء الذي انهار من مركب العادات والتقاليد القديمة نتيجة للاصطدام ، والجزء الذي تعدل ، ثم الجزء الذي بقي واستمر دون أن يتأثر بما استحدث من أوضاع .

ولقد عاشت الثقافة الأفريقية منعزلة في بيئتها

تقبلهم للأفكار الحديثة . ولكن يجب ان نضع دافعا في الاعتبار أن عدد الذين يقرأون ويكتبنون من الافريقيين ، بله الذين تلقوا تعليما عاليا لا يزال ضئيلا للغاية عندما يقارن بعدد الذين يعتنقون آثار السلف وان عدلوا فيها تعديلا سطحيًا طفيفا ، بل وعندما يقارن بعدد أولئك الذين يقفون وسطا بين التمسك بالقديم والاخذ بالحديث ، ويرغبون في شيء من التغيير ويبحثون عن تيارات موجهة بين الذين كان لهم حظ الالتحاق بالمدارس .

ونفخ افريقية اليوم في مفرق الطرق ، وتواجه تحدياتها الوردية تهديدات فصحى ، جاء بها الاستقلال وبرزت من أهميتها ظروف السياسة العالية .. ولا نستطيع هنا ان نتناول هذه التحديات جميعا وموقف الثقافة الافريقية منها ، وانما نكتفي بإجابة واحدة هي انتمية السياسة التي تنبع منها انشطة الافريقية لتقيم عليها بناءا اقتصادى وكيانها الاجتماعى ..

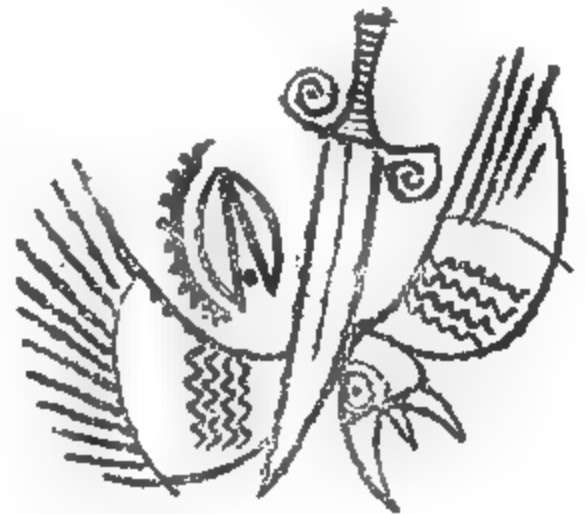
لقد ظل المجتمع الافريقى زمنا طويلا يقوم على أساس القبيلة . وكان ظهور القبيلة فى انواقح خطوة بارزة فى طريق التطور الحضارى . ووقف المجتمع الافريقى عندها وقفته الطويلة بحكم ظروف البيئة الطبيعية أولا ، ثم نتيجة للارضاغ التي فرضت عليه من الخارج فيما بعد . وتميز القبيلة بالوحدة القائمة على التجانس بين أفرادها ، وفيها يشعر الفرد بأنه جزء أصيل فى مجتمع متكامل ، فهو لا ينزول أبدا عن قبيلته ولا عن ظروف البيئة الطبيعية التي تحكمها ، ولكن القبيلة لا يمكن ان تنتظم أمورها دون قادة يتولون هذه الأمور ، ويجب ان تتوفر فى هؤلاء القادة مميزات تجعلهم قادرين على ممارسة الزعامة والتوجيه فى قبائلهم . ولما كان المجتمع القبل بسيطا فى تركيبه ، وهو محدود بالفاق غير فسيحة ترتبط ارتباطا وثيقا بالبيئة التي

تعيش فيها القبيلة ، وتكاد تقتصر على حدود هذه البيئة ، فقد أصبحت الخبرة بأرض القبيلة هى أهم المميزات التي يجب أن يتصف بها النادة . ومثل هذه الخبرة تكتسب مع الزمن ، ومن هنا كان لكبار السن فى القبيلة الافريقية مكان الصدارة ، لملهم من خبرات اكتسبوها مع الأيام .

ولما كان هذا النظام من وضع القبيلة نفسها . وقد اهدت اليه بوحي من احتياجاتها ، ثم راحت مع الممارسة تنظمه بما تنسج حوله من عرف وتقاليده تنبثق من ارادتها ، فقد أصبح نظاما يتمتع باحترام الجميع ، وأصبح سلوك الافراد متماثلا وغاياتهم النهائية مشتركة ، ومن ثم فقد خلا من المتناقضات ، ولم يكن به مظهر للصراع بين فريق وفريق ، وليس فيه أى استغلال للانسان ، بل ان كل فرد يعمل من أجل نفسه ومن أجل المجموع . سواء كان من القادة أم من أفراد الجمهور . فلكل فرد حقوقه وعليه واجباته .

وليس هناك عزلة بين الحاكم والحكوم ، بل تربط الجميع المصنعة المشتركة التي يجب ان يسهم فيها كل جزء بنصيبه ليظل الكل سليما متماسكا ، لى هذا صانع الجزء والكل على السواء .. وفى مثل هذا المجتمع يشعر الفرد بذايته الحقيقية .. ومن ثم يكرمه كإنسان ..

ركان النظام الاقتصادى فى هذا المجتمع يقوم على دعائتين : هما الرعى والزراعة البسيطة . وكانت الارض ملكا مشاعا للقبيلة ، ولكن الافراد يستغلونها فى الانتاج الخاص ، كل بحسب حاجته وعلى قدر طاقته ، فيرعى الراعى أى عدد من الماشية يستطيع ان ينميه وهو ملك له ، ولكن الكلا مباح للجميع . ويزرع الزارع المساحة من الأرض التي يستطيع أن يفلحها ويقوم بخدمتها ، ونتاجها له



ينصرف فيه كما يشاء ، فكان هناك إذن عدالة في التوزيع ، ولكن درجة الكفاءة في الانتاج لم تكن عالية ، اذ لم يكن لدى القبائل ما يحفزها الى زيادة الانتاج لرفع مستواها أو زيادة رفاهيتها . فقد كانت الحياة من البساطة بحيث لا تتطلب الا الضروري دون سواء .

وجاءت الحرب العالمية الاولى بتحويل كبير في الأوضاع الاقتصادية لكثير من شعوب القارة الافريقية ، فقد فرضت على هذه الشعوب أن تنتج الكثير من المواد الخام التي تحتاج اليها اقتصاديات أوروبا . وفي سبيل تحقيق هذا الغرض راح الاستعمار يستغل الأيدي العاملة الافريقية في الزراعة وفي تعبيد الطرق ومد خطوط المواصلات ، ويدفع لهم أجورا ضئيلة لا تتناسب مع ما يقومون به من عمل مرهق شاق ، ولكن أيا كانت ضالة هذه الأجور فقد كان وجودها في حد ذاته يمثل تحولا خطيرا في المجتمع الافريقي الذي عرف الاقتصاد التنفيذي لأول مرة . وكان من قبل يعتمد اعتمادا تاما على المقايضة . تستوى في ذلك المقايضة بالسلع والمقايضة بالخدمات .

وجاءت الحرب بمظهر آخر هو نمو المدن ، وتحول عدد كبير من سكان المناطق الريفية اليها . اما هربا من الحياة التقليدية الرتيبة ، بعد أن رأوا المدينة وما فيها من مظاهر حضارية ، أو سعيًا وراء كسب المال الذي أصبح له وضع جديد في الثقافة الافريقية . والمدينة بطبيعتها أرحب صدرا من القرية ، ومن ثم فقد استطاعت أن تهضم هؤلاء الوافدين عليها ، وأن تصهرهم صهرا جديدا فقدوا فيه مشاعرهم القبلية ، ووطنيتهم المحلية الضيقة . وأخذوا ينتقلون من مدينة الى أخرى دون أن يشعروا بانهم غرباء ، وتحول ولاؤهم المحدود للقبيلة الى ولاء عام للمنطقة الواسعة التي يتجولون فيها بحرية .

وهكذا نما لأول مرة احساسهم . بالافريقية . الشاملة . وإن تكن الحدود السياسية التي فرضها الاستعمار قد حتمت أن يكون هذا الاحساس قويا الى حد ما . ولكنه عاد مع الاستقلال الى سره الاول ، وأصبحت حركة الوحدة الافريقية من أهم ما يسعى اليه الزعماء الوطنيون في الوقت الحاضر . وجندت القوى الاستعمارية في الحربين العالميتين الأولى والثانية ألوفًا من الشباب الافريقي دفعت به الى مختلف الميادين ليدافع عن قضيتهم ، ومع ان الموسيقى لا تقبل الترجمة ، الى اللغة .

عدالة احساس التي متى بها الافريقيون بعد انهيار الحرب عيون الجنود على عالم جديد لم يألوه من قبل . فلما عادوا الى بلادهم كانت صورة هذا العالم قد انطبعت في اذهانهم . وودوا لو استطاعوا أن ينقلوا مظهره . ومن قبل كانت الحكومات صاحبة الامر تفدق على البعثات التبشيرية لتساعدها في نشر المسيحية ، ولم يكن هناك من سبيل لهذا الا فتح المدارس أمام الافريقيين يتلقون فيها قواعد المسيحية ويلبسون بشيء من الثقافة . ونشأ عن هذا ظهور فئة من الشباب الافريقي لها خبرة بالثقافة الغربية واساليب الحياة الأوروبية . واستطاعوا عن طريق تعليمهم أن يكون لهم دور بارز في الادارة وفي الحياة المهنية .

حقيقة أن السلطة السياسية ظلت في أيدي البيض ، ولكن الطبقة الصاعدة من موظفي الحكومة واصحاب المهن بدأت تتطلع الى أن يكون لها من هذه السلطة نصيب ونجحت حينًا وفشلت في معظم الأحيان ، ولكن تطلعا الى السلطة السياسية في بلادها كان ارهاصا بظهور النزعة الى التحرر والتمتع بالاستقلال . ولم يكن الاستعمار على قدر من الذكاء يدفعه الى التسليم بواقع التطور التاريخي ، فاحد بضطهد هذه الاتجاهات بما يفرضه من تشريعات بربرية ، وقيود تتنافى مع الانسانية ، مما أدى الى تكتل كل القوى العاملة ، والى أن يدرك الافريقيون أن الاستعمار كل لا يتجزأ ، وأنه لا قضاء على الاستغلال والاضطهاد والجوع الا بالقضاء على الاستعمار .

وكان الظاهر الاول للاستعمار في افريقية هو : الراسخالية البيضاء ، وتسلفها واستنلالها . ومن هنا غلب الباطني أن عطرية افريقية لهذه الراسخالية الأجنبية المستغلة ، انما هي اتحاد نحو الشيوعية . وهي في الواقع ليست الا اشتراكية وطنية لها مميزاتها المحلية وعصانمها الافريقية . وكانت النشأة الاولى لهذه الاشتراكية الافريقية نتيجة لاتصال بعض من آلت اليهم مقاليد الامور

في القارة بالافكار التقدمية في أوروبا وبخاصة في البلاد التي كانت خاضعة للنفوذ الفرنسي حيث كانت الاحزاب التقدمية الفرنسية من اشتراكية وشيوعية تزاوّل نشاطها في المستعمرات كما فزاوله في الوطن الأم . وكانت طبيعة الحياة السياسية الفرنسية تتيح للمواطنين الافريقيين أن يكدونوا أعضاء في الاحزاب الفرنسية وال نقابات وانتخابات

المال التي لا تكون على صلة بنظائرها في فرنسا .
وظلت هذه العلاقات قائمة حتى بدأت الدول
الافريقية كفاحها في سبيل الاستقلال ، فأصبح
ختمها على هذه المنظمات أو بعضها على الأقل أن تنهج
نهجا مستملا ، أساسه المصلحة القومية بصرف
النظر عن الروابط المذهبية . ولم يكن هذا الامر
مقتصرا على مناطق النفوذ الفرنسي بل كان قائما
في مطلق النفوذ البريطاني كذلك ، حيث أتت
لبعض شباب افريقية فرصة الاتصال بالاحزاب
والجماعات التقدمية في بريطانيا كحزب العمال .
والجمعية القابلية . ولكن هذا الاتصال كان اضعف
كثيرا منه في الدائرة الفرنسية .

ووجدت الدول الافريقية بعد حصولها على
الاستقلال ان الاشتراكية هي وحدها التي يمكن ان
تقدم الحلول العملية لمشكلات التخلف الاقتصادي
والاجتماعي وغيرها من المشكلات التي نشأت عن
الاستعمار الذي عانت منه كثيرا وكافحت من أجل
التخلص منه طويلا . ونظرت من حولها فوجدت
العالم الغربي في صراع مرير تضيق معه الطاقات
البشرية الخلاقة . وبدلا من أن توجه هذه الطاقات
الى البناء الذي تحتاج اليه الشعوب ، وجدت افريقية
أن معظم الشعوب توجه الى ميدان الحرب الباردة ،
والى سياسة التكتلات والأحلاف العسكرية . ومن
ثم آمنت معظم المنظمات الافريقية بأن الخير كل
الخير هو في أن تبتعد عن هذا الميدان ..

وهكذا أصبح ، الحيد الايجابي . . وعدم الانحياز . من
أهم السمات المميزة للاشتراكية الافريقية الحديثة . فهي تدعو
الى السلام والتعاون بين دول العالم جميعا . وهي تتقبل الفنون
التي والاقتصادي الذي هي في أمس الحاجة اليه ياتيهان الى
ناحية ، مادام غير مشروط . . فالعائش السلمي من الأسس
الرئيسية في النظرية السياسية الافريقية ..

وكان الاستعمار قد ترك الاقتصاد الافريقي
متخلفا غير متوازن ، ولهذا كان حتما على الاشتراكية
الافريقية أن تأخذ بمبدأ التخطيط . وهو هنا
يختلف عن التخطيط في الدول الرأسمالية أو
الشيوعية اذ أنه يقوم على حقائق الواقع الافريقي .
يستهدف القضاء على العيوب الموجودة فيه . .

ومن ثم فهو لا يقوم على الملكية العامة لكل أدوات الانتاج
كما في التخطيط الماركسي ، ولا يقر النشاط الاقتصادي الحر
القائم على المنافسة من أجل الانتاج ، بل هو يعترف بالملكية

والمجتمع الافريقي مجتمع لا طبقي بحكم واقعه
التاريخي وظروفه الطبيعية ، ولكن البطور
الاقتصادي لامريقية كن لابد أن يخفق قوى عاملة
لكل منها ميدانها الخاص . لقد كانت افريقية يوم
أن دعمها الاستعمار لانزال في المرحلة الزراعية من
مراحل التطور الاقتصادي ، ومن ثم كان الملاحون
هم أول من تلقى ضربات الاستعمار القاتلة ، فقد
استصفي الارض الجيدة الصالحة للانتاج ووزعها
على المستعمرين وساق أصحابها الشرعيين الى
«منازل» يكدحون فيها ليحصلوا على الكفاف . وحيث
لم تساعد ظروف المناخ على استقرار الرجل الابيض
واشتغاله بالزراعة ، أبقى الاستعمار على العناصر
الوطنية في اراضيها ولكنه فرض عليها انتاج
أنواع من الغلات يحتاج اليها الاقتصاد الاستعماري
بصرف النظر عن احتياجات الافريقيين . وأمام
الضيق الذي فرضه الاستعمار على الفلاحين
الافريقيين اضطر الكثير منهم الى الهجرة عن دياره
سعيًا وراء لقمة العيش ، واستغل الاستعمار هذه
الرغبة في الهجرة ، فقد زودته بفيض من الايدي
العاملة الرخيصة اللازمة لمشروعاته الاستفلائية .

وكان معظم هذه الهجرات يقصد الى المناجم
والمصانع ، أو يعمل في مداخل طرق الزراعة وانشاء
السكك الحديدية ، وهي هجرات آتية من بقاع
مختلفة من القارة ، وينتمي أفرادها الى قبائل
متعددة ، وكان التقاؤها يساعد على تبادل الخبرة



والمعروفة . وهو في الوقت نفسه يضعف روابطها
الاقليمية الضيقة ، ويجعلها تدرك أن مصالحها لم
تعد مرتبطة بقبيلة أو بقرية . وانما ارتباطها كله
بالعمل الذي اتخذته وسيلة لكسب العيش ، وتبدى
لها مدى الارتباط الوثيق بين سيطرة الرأسمالية
الاجنبية وما تلقاه من عنت واضطهاد . وهكذا
نشأت « الجماعة العمالية » وهي وان يكن عددها
لا يتجاوز ٧٪ من عدد السكان ، الا انها آخذة في
النمو ، وهي تتميز بتجمعها وقضائيتها ، ولكنها
في الوقت نفسه جماعة غير منفصلة عن مجتمع
الفلاحين ، لسبب واحد وبسيط هو أنها مستمدة
منه . وهي وان تغير نوع عملها لاتزال تعاني نفس
الآلام التي يعانيها الفلاحون ، ومن ثم فهناك وحدة
مصير بين الجماعتين . ثم هي من ناحية أخرى تعيش
على أساس العمالة الموسمية ، فكثير من العمال
يوقعون عقود عمل لأجل ثم يعودون بعد ذلك الى
قراهم . ومن ثم ظل التآلف والترابط بين العمال
والفلاحين الذين يمثلون غالبية الشعوب الافريقية
ونشأ هناك تحالف متين بين العمال والفلاحين كان
دعامة قوية في حركات التحرر والاستقلال .

وكان الاستعمار يسيطر على الاقتصاد سيطرة
كاملة ، فلم يتح فرصة للرأسمالية الوطنية لكي
تظهر وتثبت أقدامها ، ومن ثم اقتصر وجودها على
بعض النشاط التجاري المحدود ، وبعض نواحي

الصناعة الصغيرة . وقد نجح راس المال الوطني
في بعض المجالات ، ولكن سرعان ما أدرك حقيقة
التناقض بينه وبين الرأسمالية الأجنبية التي تقبض



بيد من حديد على مقدرات البلاد الاقتصادية وتتحكم
في الأسواق العالمية بل وتنافس تنافسا غير مشروع
في الأسواق المحلية كذلك . ولهذا اندفعت
« الرأسمالية الوطنية » في حركة التحرر القومي
متحالفة مع العمال والفلاحين ، رغم ما بذله الاستثمار
من محاولات لسلخها عن ركب التحرر .

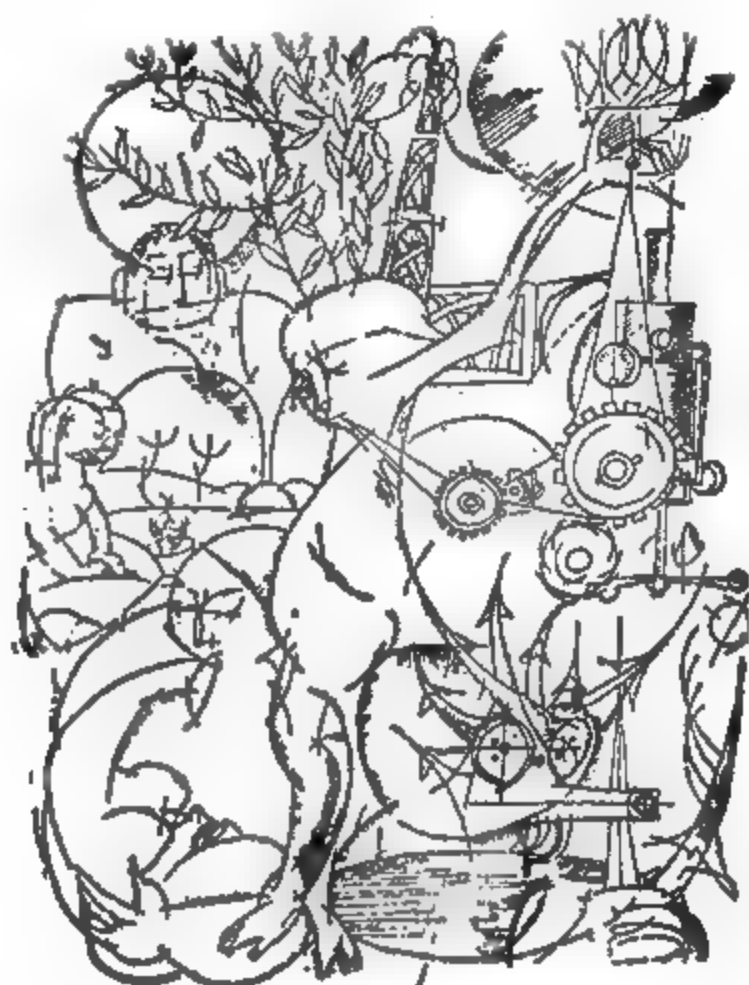
وثمة جماعة أخرى وأخيرة هي « جماعة المثقفين » . وقد
ظن الاستثمار أن ثقافتها الغربية وأحدها بأساليب الحياة
الاوربية قد يجعل منها حليفة له ، فراح يفريها ليلقي بها
في منتصف الطريق ، ولكنه كان واحدا فيما ذهب اليه ،
وكان يجب أن يدرك أن هذه الطبقة أكثر الطبقات سطحا
عنه ، إذ أن ثقافتها وما اكتسبته من خبرات جعلها اندر على
فهم حقيقته من الطبقات الأخرى . ولهذا كان المثقفون هم
أصحاب المراكز القيادية في الحركات التحررية الإفريقية .

واضح من هذا أن البلاد الإفريقية لم تكن تعاني
من وجود طبقات اجتماعية أو اقتصادية بالمعنى
الصحيح نظرا لظروفها التاريخية والبشرية، ولهذا
فإن حرب الطبقات التي تقوم عليها المدرسية ،
لا محل لها في إفريقيا ، وخير منها بالنسبة لنوع
الافريقي نظام يجمع طبقات الشعب المختلفة للعمل
صفا واحدا من أجل خير المجموع . بل وحتى في
البلاد التي نال فيها نوع أو آخر من الطغيان رفضت
فكرة الصراع الطبقي وفضلت عليه تذويب المروق
بين الطبقات بالطرق السلمية ، والاجراءات
الاشتراكية من اصلاح زراعي ، وتأميم ، وتجميع
قوى الشعب العاملة لتعمل متحالفة في اعلاء صرح
الاشتراكية ودفع عجله التقدم .

وهكذا كان التحول الى طريق الاشتراكية أهم
ما شهدته الثقافة الإفريقية المعاصرة من تغير ، ولا
شك أن الممارسة العملية للاشتراكية ستتيح
الفرصة لتغيرات أخرى واسعة تشمل ميادين
الثقافة العملية والفنية والفكرية ، وتستوحي
إفريقية في ايدلوجيتها الحديثة تراثها القديم وهي
تحاول أن تخلق مجتمعا اشتراكيا يقوم على أساس
الدولة ، وهي بالطبع لا تعنى بهذا أن تبقى على نوع
من الشيوعية القبلية أو الجماعية البدائية ، وانما
كل ما تقصده أن تعتمد عليه كأساس في بناء المجتمع
الاشتراكي الإفريقي الذي يدعمه ما تقتبس من
التقدم العلمي الحديث .

محمد محمود الصياد

أدب ونقد



أوليس هكسلي
والجزيرة الفاضلة

مترجم محمود محمود

« أيها القوم ! أنصتوا الى مليا ! عيشوا
لوقتكم وفي دنياكم ، ولا تخلقوا بغيالكم في
عالم غير علمكم ، وفي زمان غير زمانكم ! »

الجزيرة صورة قلدينة فاضلة ، كل العلاقات
السياسية والاقتصادية والاجتماعية ،
والثقافية والعائلية فيها طبيعية ، لا تعقيد
فيها ، ولا تؤدي الى عقد نفسية عند ساكنيها .

اليوذي الهندي ، لأن النوع الأول من التصوف منشئ بناءً ، في حين أن التصوف اليوذي سلبي عديم ، لا يبحث على عمل ولا يدفع إلى خلق أو ابتكار ، وأخذ يروى لي أينا من أشعر بالانجليزية هي ترجمة لشعر جلال الدين الرومي الذي أبدى انتعاشاً شديداً به كما عبر عن أسفه الشديد لأنه لا يعرف اللغة العربية لكي يتمكن من أن ينهل من الثقافة الإسلامية من مصادرها الأصلية ..

وأردت أن أظفر من الرجل في نهاية الزيارة ، بحديث عن أحدث آرائه في الاجتماع والسياسة والاقتصاد وتقدم العلوم والحضارة البشرية عامة فقال : خير من حديث مطول ربما لايلم بكل أطراف الموضوع أن أهدى اليك آخر مؤلفاتي لعلك واجد فيه بفيتك ، ونهض إلى مكتبته وعاد منها بكتاب أمهره بعبارة اهداء لطيفة فقبلته منه شاكر ، ثم انصرف .

الجزيرة والعالم الطريف

وعنوان هذا الكتاب الذي أهداني إياه «الجزيرة» ولعله آخر ما كتب قبل وفاته . وهو عبارة عن قصة جديدة رسم فيها هكسلي صورة لعالم أفضل

• لا تجد له نظيراً في العوالم السابقة ، أو فيما تصور الكتاب من مدن مثالية ، فنحن في جريوتنا لا نريد الشيوعية ولا تنسك بالراسمالية .. وما أبدنا من الدعي نحو التنميش الشامل للبلاء ، وهو مايرمي إلى تحقيقه الشيوعيون والراسماليون على حد سواء ، وإن اختلفت الأسباب ، فالغرب يريد في بلادنا (أي الجزيرة) أن أجور العمل لدينا زهيدة ومن ثم فإن الريح التي يعود على المساهمين ضخم عظيم .. والشرق يريد لنا لأن التنميش يخلق طبقة البروليتاريا ، وينتج مجالات جديدة لبث النورة الشيوعية ، وله يؤدي في نهاية الامر إلى إقامة ديمقراطية شعبية جديدة .. انفسا لا نستجيب للشرق أو الغرب ، ومن ثم تجد شعبنا مسكروها راوثك وهؤلاء .. وبطش النظر ثن هذا الذهب أو ذاك ، فإن الدول الكبرى جميعا لا يهمها من أمر نظام الحكم عندنا شيء سوى أن تضمن لنفسها استقلال حقول البترول ..

وفي هذا السباق يود هكسلي أن يؤكد للقارئ أن عالمه الجديد لا يتبع شرقاً ولا غرباً ، إنما هو عالم مستقل بمذاهبه وآرائه الجديدة .

يتخيل هكسلي لهذه الحياة الجديدة التي يصورها لنا جزيرة نائية بعيدة جداً عن هذه الحضارة الفاسدة التي نعيش في جوها . وقد أراد هكسلي في قصة « الجزيرة » أن يعدل بعض الشيء عن تشاؤمه الذي ضمنه قصة أخرى سابقة لها ، هي أيضاً صورة خيالية لعالم جديد أطلق عليه اسم : « العالم الطريف » لاغراقه في الجدة والغرابة ، فكان في « الجزيرة » أشد تفاؤلاً لمستقبل الانسان

وفي كلا الكتابين يدرك الكاتب تمام الإدراك ، سرعة تقدم العلوم ومدى تطورها . وهو في القصة الأولى يرسم صورة بما يمكن أن يؤدي إليه تقدم العلوم من فقدان الانسان لانسانيته وخضوعه

أتبع لي في صيف عام ١٩٦٢ أن أزور الولايات المتحدة الأمريكية ، وطلعت بعدة ولايات ، ولما بلغت كاليفورنيا نمتي إلى علم أولدس هكسلي الكاتب الانجليزي المعاصر الذي مات منذ عام وبعض العام أن كاتباً عربياً قام بترجمة كتابه « العالم الطريف » و « الوسائل والغايات » وغيرها من بحوث ومقالات من تأليفه ، قد هبط في مدينة سان فرانسيسكو . فدعاني إلى زيارة بمنزله . وكان وقتئذ يقيم في بركلي على مقربة من المدينة أستاذاً زائراً في جامعة كاليفورنيا يلقي على طلبتها محاضرات في الأدب المعاصر . ولبيت الدعوة فرحاً مسروراً ، بهذه الفرصة التي أتاحت لي لكي أتحدث إلى هذا الكاتب العظيم .

ودهشت لبساطة المنزل ، وتواضع الرجل ، وأخذنا نتجاذب أطراف الحديث زهاء الساعتين . وأذهلني منه عمق ثقافته واتساعها وشمولها . فهو على دراية تامة بتقدم العلوم الطبيعية ، وبالتاريخ السياسي وتاريخ الأديان ، وبكثير من اللغات الحية واللغات البائدة ، وآداب الشعوب ، ومشكلاتها السياسية والاقتصادية ، ونظريات التطور وعلم النفس الحديث ، والفنون القديمة ، والحديثة بكافة ضروبها ، وعلوم الفلسفة والتربية ... ماذا أقول ! أنني لا أكون مغالياً إذا قلت أن الرجل موسوعة علمية كاملة ، امتزجت في شخصه مختلف المعارف والثقافات ، وكون من هذا المزيج فلسفته الخاصة التي أخرجها في كتب أدبية رائعة تتسم بروعة الأسلوب والأداء .

ودعاني من الرجل خاصة وعيه لمشكلات هذه النقطة من العالم التي نعيش فيها . منطقة الشرق الأوسط . مهبط الزحى والديانات ، وعطلة على العروبة وآمالها ، وميلته إلى التصوف وتقليده . وابتاهه التصوف الإسلامي على التصوف

العالم الطريف ، بل يشحنه ويضاعف من القدرة على التنبيه عند من يتعاطاه .
وتثير جزيرة النعيم هذه حسد البلدان المجاورة وعداوتها ، وبخاصة لكثرة ما فيها من حقول البترول .
وتدبر المؤامرة للاستيلاء على « بالا » ، ثم تبدأ حوادث القصة في التتابع حتى يصل الى أرض الجزيرة أحد أفراد المؤامرة ، وهو صحافي يعرف باسم « فارنابي » ، يقوم برحلة بحرية ، فتتحطم سفينته ويلقى به اليم على شاطئ الجزيرة .
ويتعرف فارنابي الى فلسفة أهل بالا وطرق معيشتهم ، فيشك في كل ما لديه من قيم أتى بها من عالم الحضارة الحديثة - حضارة الغرب .



١٠ - هكسل

ويصدر المؤلف قصة فارنابي بين أهل الجزيرة بهذه العبارة يقتبسها من أرسطو :
« ان المدينة الفاضلة التي تمنى لانفسنا العيش فيها ينبغي ان تكون محفنة لاملنا بشرط ان نتجنب فيها المستحيل الذي لا يطاق . »
وبذا فهو لا يفتأ يتخيل هاتفا يهتف بين الناس قائلا :
« ايها القوم ! انصتوا الى مليا ! عيشوا تولتكم ولي دنياكم ولا تحلفوا بخيالكم في عالم غير عالمكم وازمان غير زمانكم ! »

« النعيم والجحيم »

و « الجزيرة » ليست قصة بالمعنى المألوف ، فهي تنعدم فيها العقدة أو تكاد . ولا تأبه بتحليل الشخصيات ، وانما تتخذ العلم أساسا لها ، ويهتم كاتبها بشرح آرائه الجديدة ، وينقد الحضارة الانسانية من جذورها ، ويرسم لها طريقا جديدا تسير فيه . ولعل استطاع في المقتطفات الاتية التي اقتبسها من الكتاب أن أحدد بعض معالم هذا الطريق .

لتحكمات العلم وضياع حريته الشخصية وبساطة العيش . ولكنه يتخيل في القصة الثانية ان العلم لا يتجتم بالضرورة ان يستعبد الانسان ، ومن الممكن جدا ان يكون العلم في خدمة البشر ، وأن يمسى وسيلة من وسائل تحريرهم وانطلاقهم بغير قيود .
« الجزيرة » صورة لمدينة فاضلة ، كل العلاقات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والعائلية فيها طبيعية ، لا تعقيد فيها ، ولا تؤدي الى علة نفسية عند ساكنيها .
وقد كان هكسل في « العالم الطريف » يبشر بالعودة الى بساطة العيش ، والى الامومة الصحيحة والى الأطفال ترعاهم أمهاتهم ، والى الريف الذي يلوث بالعلم والمادة - ولكن كيف السبيل الى ذلك ، وتقدم العلم المطرد يهددنا كل يوم ؟ كيف يمكن للانسان ان يعيش في مجتمع « أكثر حرية وان يكن أقل كمالا ؟ »

وظل الرجل سنوات عدة يفكر الاجابة عن هذا السؤال حتى استطاع أخيرا أن يعالجه في قصته الجديدة « الجزيرة » وهي صورة لعالم آخر ومجتمع مختلف ، يعيش - كما تخيل الكاتب - في إحدى جزر المحيط الهادى . وهنا لا يستخدم العلم - كما استخدم في « العالم الطريف » - في اطراد التقدم المادى الذى لا يفسح للروحانية مجالا . ذلك ان الهدف في « الجزيرة » يختلف عنه في « العالم الطريف » .

العالم الطريف

فهو في الأولى (الجزيرة) تحرير الافراد ، وفي الثانية السيطرة عليهم والتحكم فيهم .
ويحاول هكسل ان يدخل النك في روح ناري، قصة « الجزيرة » في كل ما لديه من قيم تسود عالم الحضارة - عالما الذى نعيش فيه ، ويوحى اليه قيم روحانية جديدة يامل ان يتقدم بها المدينة - مدينة العصر الحديث - معا نطأ .
وفي جراحة بالغة يبشر الكاتب في خلال قصته بتحرير الفرد من كل قيد ليصور له حياة أفضل .

ويتصور هكسل في « الجزيرة » ان الحيل الآلية عينا - مع قليل من التحوير - التي جعلت من « العالم الطريف » جحيما يمكن أن تجعل « الجزيرة » نعيما . فاهل جزيرة بالا - كاهل العالم الطريف - يمارسون تثبيت الآراء في الأذهان بطرق الإيهام العلمية ، ويمتقدون في تحديد التمسك ، وفي التحرر الجنسي من غير خجل . وأطفالهم يخضعون لعمليات التكييف منذ الصغر ، ولا يتقيد الواحد منهم بأم بيمينها أو أب بعينه طوال حياته الا ان كان معها سعيدا ، بل يستطيع أن ينتقل من أسرة الى أسرة حتى يجد راحته وطمأنينته . كما ان الوظائف توزع طبقا للقدرات العقلية والبدنية . وهناك المخدر الذى يتناوله الناس ويؤثر في ادراكهم ويبعدهم في شبه اجازة من عالم الواقع . غير أن هذا المخدر ويطلق عليه هكسل اسم « موكشا » في جزيرة بالا - لا يضعف الادراك كما كانت تفعل « السوما » في

في أحد مواقف القصة يلتقي طبيب وافر من أوروبا من المؤمنين كل الإيمان بالعلم الحديث بحاكم الجزيرة وهو رجل بوذي مفرق في تصوفه ، وتنشأ بينهما صداقة قوية ، ورغبة أكيدة في اصلاح الامور في مملكة بالا ، وبعدما يدرك كل منهما وجهة نظر الآخر تراهما يلتقيان في نقطة اتفاق .

• حيث يفتزج العلم بالصوفية والصوفية بالعلم ، ويختلط المزاج العلمي بالمزاج الصوفي ، ويتحد الاتجاهان في مركب فكري جديد ، وسلسلة جديدة ، ومعربة انسانية متكاملة ، يتم كل منهما نقص الآخر وينهب مواهبه ويعه نلى التكمل .

وكان الحاكم البوذي ذا عقل نافذ حاد ، ولكنه على جهل تام بما يجرى في العالم وراحدودجزيرته ، فلا يعلم شيئا عن العلوم الطبيعية او التكنولوجيا الأوروبية ، او الفن الأوروبي ، او طرائق التعمير في بلاد الغرب . والصبيب الاوربي - من ناحيه اخرى - لا يعرف البتة شيئا عن فن التصوير الهندي ، او عن الشعر والفلسفة في تلك البلاد . كما يتبين له بعدما امتدت افامته في بالا أنه يجهل علوم العمل البشري وفن العيش . ومن ثم فقد أمسى كل من الرجلين معلما وتلميذا للآخر في آن واحد . ولم تكن هذه العلاقة سوى مجرد بداية . فلم يبقا عند حد التشقيف الذاتي واحتشام كل منهما بشخصه فحسب . واتفقا على ان يتخذ الحاكم الهندي الطبيب الاوربي وزيرا له في دولته التي تتألف من ألف ألف نفس . ولم يكن التشقيف الذاتي الا تمهيدا لنشر الثقافة العامة والنهوض بجميع افراد الشعب .

وانا كان الملك والطبيب يتبادلان اطراف المعرفة . حتى يفيدا اكبر العائلة من دنيا كل منهما دنيا الثرى ودنيا الاوربي ، او العالم القديم والعالم الجديد - فلم يكن ذلك الا لكي يطلو الناس جميعا حلوهما ويلتفوا اثرهما .

هل قلت دنيا كل منهما ! كلا ، بل ينبغي أن أقول : جميع ، الدنى وكل العوالم . كل العوالم التي تحققت في حدود الثقافات المختلفة ، وخارج هذه الحدود ، العوالم التي لم تتحقق بعد ولكنها يمكن أن تتحقق . وكان هذا أملا ضخما يكاد أن يستحيل تحقيقه ، ولكنه كان على الأقل حافزا لهما ، وباعثا لهما على ارتياد مجاهل كانت تخشاهما حتى الملائكة . وكم كانت دهشة الناس أجمعين أن يلمسوا بأنفسهم نتائج لهذا الازدواج تدل على أن الرجلين لم يكونا من البلاءة كما بدا على وجهيهما ، نعم انهما لم ينجحا في الافادة من جميع العوالم . ولكنهما بفضل المحاولة الجريئة التي أقدما عليها ، استطاعا أن يفيدا من عوالم أكثر عددا من كل ما يمكن أن يطرأ على خيال رجل حكيم عاقل ، وكل ما يمكن لهذا الرجل أن يتصور امكان الجمع والتوفيق بينه . وتقول حكمة هذه البلاد .

• اما امر الاحق على حاله أصبح حكما من الحكمة .

ولعل أشد الحماقات اسرافا هي الحماقة التي وصفها الشاعر الانجليزى بليك ، وهي الحماقة التي كان الملك والطبيب يقدمان الآن على ارتكابها وهي محاولة الجمع بين النعيم والجحيم . ولكنك ان اصررت على هذه الحماقة الكبرى نلت الجزاء الأوفى ، وذلك على شريطة أن تتصرف بعقل ذلي ، فإن الحمقى الاغبياء لا يبلغون الشاطئ ، وانما يبلغوه ويحقق أطيب انتائج الحمقى الأذلياء العارفون ، أولئك يؤتون الحكمة ! ومن حسن الحظ أن هذين الرجلين الاحمقين نانا على ذكاء ، ومكنهما ذكاؤهما - على سبيل المثال - من ركوب الحماقة بطريقة متواضعة تستهوى الألباب . وقد بدأ اتخاذ وسائل تخفيف الآلام . وكان أهل بالا من البوذيين ، يعلمون حق العلم أن اليوس وثيق الارتباط بالعقل . فإذا أنت تشبشت بشيء ، واشتبهت أمرا ، وأثبت وجودك ، عشت في جحيم من صنع يديك . وإن أنت تجردت عن نفسك عشت معافى وثام وسلام . يقول بوذا : « أنا أدلكم على الآلام كما أدلكم على نهاية الآلام » .

وهذا الطبيب الاوربي على دراية بنوع خاص من أنواع الانفصال العقل يمكن أن يقضى - على الأقل - على نوع من أنواع الألم ، وهو الألم البدنى . فقام الطبيب بالقاء المحاضرات في فنه الجديد ، لجماعات من القابلات والاطباء والمعلمين والأمهات ، والمرضى . عليهم كيف تكون الولادة بغير ألم . فأنضم اليه جميع النسوة في بالا متحمسات وعليهن اجراء العمليات الجراحية لازالة الحصى من الكلية ، والقشاة عن العين فأنضم اليه والى صاحبه الملك كل الشيوخ المسنين وكل المرضى المتألمين . وبضربة لازب تحالف معهما أكثر من نصف سكان الجزيرة ، ومالوا الى جانبهما ، وتوددوا اليهما ، وكانا على استعداد لقبول كل اصلاح جديد

اللفة الثانية :

• وانتقل الطبيب والملك من ميدان الآلام البشرية الى ميدان الزراعة واللفة . ثم الى الحديث عن لقمة العيش ووسائل الاتصال . وقد استدعى القائمون على حكم الجزيرة خبير انجليزيا لينشئ معهدا يعلم فيه أهل الجزيرة لغة ثانية . وكانت الجزيرة تحرم استخدام الاجانب لان المبشرين والتجار والمستغلين بالزراعة منهم كانوا مصدر خطر دائم على عقائد السكان الوطنيين . بيد أن الامر مع خبير اللغة يختلف عنه مع هؤلاء ، فهو يعاون الأهالى على خروجهم وعزلتهم العقلية اذا كانوا لا يخرجون عن عزلتهم المادية ، ولغتهم وطريقة الكتابة عندهم ، كانت أشبه بالسجن الذي ليس له منافذ يدخل منها الهواء الذي يجدد جو التنفس وليس لهم من محبسهم هذا هرب ، وليس لهم أمل في الاتصال

بالعالم الخارجي الا اذا هم تعلموا لغة حديثة الى جانب لغتهم يجعلونها وسيلتهم الى الثقافة العصرية لذلك قدم الى الجزيرة . فكانت هذه بداية اصلاح تربوي شامل أدت بأهل الجزيرة في نهاية الامر الى أن يكونوا شعبا يتقن الكلام بلغتين . (وأذكر بهذه المناسبة أن لغة أهل بالا تضم أغنى مجموعة من الفاظ تعبر عن الحب والعواطف) أما في شئون التجارة والعلوم والفلسفة فهم يستعملون اللغة المضارية التي تعلموها ويكادون لا يستخدمون لغتهم في هذه الشئون كلها ، بل يقصرونها على شئون الطعام والشراب ، أوهم يتحدثون بها حينما يتبادلون النكات ، أو حينما يعبرون عن الحب ، أو يمارسونه . أما عند الحاجة الى التعبير عن الأفكار المتقدمة فإن الكاتب يرجع في العادة الى لغة لها أدب رفيع يحدد معاني اللفظ ، وهو بحاجة الى نماذج ينسج على منوالها أو ينحرف عنها . وأهل بالا يارعون في فنون النحت والتصوير والعمارة ، يحذقون الرقص والموسيقى التعبيرية ، ولكنهم يفتقرون الى الأدب الحق ، والى الشعراء والكتاب المسرحيين والقصاصين من الوطنيين . وليس لديهم سوى شعراء من العامة يتلون الاساطير البوذية والهندية ، ولا يعدوهؤلاء أن يكونوا جماعة من الرهبان يلقون المواعظ ويتحذلقون في الميتافيزيقا فلما اتخذوا لأنفسهم لغة ثانية كان لهم أدب له ماض طويل وحاضر عميق وانتشار واسع فأصبحت لدى الناس صورة خلقية ، ومعيار روحاني ، وكنوز من الاساليب والوسائل الفنية ، ومصادر من الوحي لا تنفد . وبات في امكانهم - في عبارة موجزة - أن يكونوا خلاقين في ميادين لم يسبق لهم فيها خلق ...

الروحانية المحسوسة

ويصم المؤلف موضوع التربية في مواضع عدة من الكتاب ، وله فيها آراء طريفة فالمدرسة عنده لا تعد لاكتساب العلم ، أو تمهيد للوظيفة ، أو تشكل الطفل وفقا للبيئة المحلية فحسب . إنما ذلك من الامور الثانوية في التربية ، وأما الاساس فهو الهدف النهائي الذي من أجله نهى أطفالنا للحياة ، ففي أمريكا نراهم يهيئونهم للاستهلاك الضخم ، ويترتب على هذا الاستهلاك الضخم ، مواصلات ضخمة ، وإعلانات ضخمة ، ومخدرات جماهيرية تتمثل في التلفزيون ، والتفكير الوضعي ، وتدخين السجائر ، وما الى ذلك . وأهل أوربا مثل الأمريكيان في هذا الانتاج الضخم وما يترتب عليه . وأما في روسيا فالامر على خلاف ذلك . هناك يعد الأطفال لتعزيز قوة الدولة الوطنية . ومن ثم كثر فيها المهندسون وعلمو العلوم ، والمقاتلون المدربون ، وانتاج المعدات الحربية والصواريخ والقنابل

اليهدروجينية . وفي الصين نراهم يخالون في هذا الاتجاه الروسي ، فيتحول الاطفال الى وقود يستهلك في الحروب وفي الصناعات وفي الزراعة وأنشاء الطرق . وهكذا نرى أن الشرق لا يزال شرقا ، والغرب غربا . غير انهما يلتقيان بأحدى طريقتين . فاما أن يشتد النعز بين أهل الغرب من أهل الشرق فيتحول هدف التربية عندهم من الاعداد من أجل الاستهلاك الى الاعداد من أجل تعزيز الدولة وإيجاد الوقود اللازم للحروب . واما أن تضغط الجماهير الجائعة في الشرق على رجال الحكم ، الجماهير التي تريد أن تستهلك كما يستهلك أهل الغرب ، فتهدف المدارس الى تخريج رجال ونساء همهم كله زيادة الاستهلاك .

ولا يعلم الا الله وحده هل ينحاز الغرب الى الشرق ، او ينحاز الشرق الى الغرب واما الامر في بالا فلا هو الى شرق ولا الى غرب ، بل لا يزال هنا لا يبتون للاستهلاك الضخم ولا يبتون لتعزيز الدولة . . .

أجل ان بقاء الدولة امر لا بد منه ، كما ان قدرا من المواد المستهلكة لا بد منه لكل فرد . ولا مراة في ذلك . ولا بد أن يتوفر هذان الشرطان أولا ، ولكن ذلك لا يكون هدفا في حد ذاته ، وإنما هو اساس لكي يحقق كل فرد ذاتيته تحقيقا كاملا ويصبح كائنا ، بشريا كامل النضج والنمو

وفي موضع آخر من الكتاب يقول المؤلف في هذا الصدد أيضا : « الاطفال عندنا يتدربون منذ نعومة أظفارهم على أن يكونوا على وعي كامل بالدينا ، وعلى أن يستمتعوا بهذا الوعي . وهم ينفذون الى الدنيا والى نفوسهم والى نفوس غيرهم من الناس عن طريق كشف الحقيقة الذي يقوى لديهم الوعي والادراك والمنعة العقلية ، بحيث تصبح الامور المادية ، والاحداث الثقافية ، جواهر ومعجزات ، أجل جواهر ومعجزات ، فلا تعود بنا حاجة الى اللهو بوسائل النقل السريعة ، او الى الويسمكي ، او الى التلفزيون ، أو غير ذلك مما يصرف الذهن عن الواقع ويعوض المرء ما يفقد من الحقيقة . »

ولا يقتصر الاطفال في بالا على كسب التجارب من الكتب وحدها ، بل لابد من ممارسة العمل ، كجزء اساسي من عملية التربية . فالكتب لا تهدينا الى الحقيقة الخفية ، وما زال أكثرنا أفلاطونيا بعيد اللفظ ويمقت المادة . بل ان مالدينا من غلط ليرجع الى أننا لسنا ماديين بالقدر الذي يكفي . إنما نحن ماديون بمعنى اللفظ المجرد . في حين أن أهل بالا يصرون على أن يكونوا ماديين بمعنى اللفظ المحسوس - ماديين على المستوى الالفاظي الذي يتطلب النظر واللمس والشم ، والذي يتطلب تقلص المضلات ، وقذارة الايدي . .

ان للمادية المجردة لا تقل هبوطا عن المثالية المجردة ،

فهى تجعل الخبرة الروحانية المباشرة أمرا مستحيلا
 ومن ثم فإن الخطوة الأولى التى ليس عنها غنى
 فى التربية عندنا على « الروحانية المحسوسة » هى
 ادخال ضروب مختلفة من العمل فى المادية المحسوسة .
 ولما كانت المادية مهما تكن محسوسة لا ترتفع بنا
 كثيرا إلا إذا كنا على وعى كامل بما نعمل وما نمارس
 كان لابد لنا من الإدراك الشامل لشذرات المادة التى
 نتناولها ، والمهارات التى نمارسها ، والقوم الذين
 نعمل معهم فى حقل واحد ، واذن فالمادية المحسوسة
 ليست سوى المادة الخام للحياة الانسانية الكاملة ،
 هذه الحياة التى لا تتحول الى روحانية محسوسة إلا
 عن طريق الوعى ، الوعى الكامل المستمر .

لأننا كان المرء على وعى كامل بما يعمل ، أصبح العمل
 بمثابة اليوجا للعمل ، واللعب بمثابة اليوجا للعب . والحياة
 اليومية بمثابة اليوجا للحياة اليومية ، وممارسة الحب كاليوجا
 لممارسة الحب .. أى أن أمثال هذه اليوجا هى وسائل بدنية
 نفسية تؤدي الى غاية تتجاوز الظاهر من الأمور . ..

وتطبيقا لهذه الفلسفة التربوية نجد أن الطالب
 الجامعى فى جزيرة بالا لا يتفرغ للدراسة النظرية ،
 وإنما هو يكرس نصف الوقت للدراسة ونصفه
 للعمل حتى يكون شخصا متكاملًا . وفى هذا يقول
 المؤلف على لسان إحدى شخصيات الرواية :

« اننى أقوم بعمل عضلى لأن عندى عضلات ،
 وإذا أنا لم أستخدم عضلاتى أصبت بآدمان الجلوس
 وحدة المزاج ... ان المثقفين فى الغرب جميعا
 مصابون بداء الجلوس المزمن ، ولذلك فآثرهم
 مريض بدرجة منفرة . وقد كان الرجل صاحب
 الحياة فى الماضى ، أو صاحب المصرف أو المبتاعين يرقى
 يقوم بالكثير من السير على الاقدام ، أو على الأقل
 بركوب الخيل . أما اليوم فمن أكبر رجال الأعمال
 الى الكاتب على الآلة الكاتبة ، ومن المنطقى الوضعى
 الى المفكر الوضعى ، نراهم جميعا ينفقون تسعة
 أعشار الوقت فوق الحشاياء الوثيرة ، فوق المقاعد
 اللينة للاعجاز الرخوة - فى البيوت وفى المكاتب ،
 وفى السيارات وفى البارات ، وفى الطائرات ،
 والقطارات والسيارات العامة . لا تتحرك سيقانهم ،
 ولا يكافحون المسافات والجاذبية - كل حياتهم فى
 المصاعد والطائرات والعربات ، فوق المطاط اللين .
 .. حياة كلها جلوس فى جلوس فتقلب دفعة
 الحياة التى كانت تجدها مخرجاً فى تحريك العضلات
 الى أحشاء الجسم الداخلية وإلى الجهاز العصبى ،
 وتعمل على هدمها تدريجيا . ومن ثم فأهل الجزيرة
 يشتغلون بالحفر والتنقيب كنوع من الوقاية ضد
 الأمراض ، حتى يصبح العلاج أمرا لا ضرورة له .
 ففى بالا يكرس كل امرئ من وقته ساعتين كل يوم
 فى الحفر والتنقيب حتى الاساتذة وموظفو الحكومة

وذلك أداء للواجب والتماسا للمتعة . يجب أن يتعلم
 المرء أن يستخدم جسمه وعقله - هذا المركب الواحد
 - بالطريقة الصحيحة . والمرء إذا أدى عمله بأقل
 جهد وأقصى وعى وجد المتعة حتى فى العمل اليدوى
 الشريف . والأطفال فى بالا لا ينشئون على هذه
 القاعدة منذ الصغر . فهم يتعلمون أحسن الأوضاع
 البدنية عند زر الأزرار ، ونشجعهم على ملاحظة
 الاحساس اللطيف الذى يحسه المرء وهو فى أحسن
 الأوضاع الفسيولوجية فى كل موقف من المواقف ،
 وعلى ادراك ما يعنى زر الأزرار فيما يتعلق باللمس
 والضغط وغير ذلك من الاحاسيس . فإذا ما بلغ
 الغلام الرابعة عشرة من عمره أصبح قادرا على أن
 يستغل أحسن الاستغلال - موضوعيا وذاتيا -
 أى لون من ألوان النشاط يقوم به . وعندئذ يبدأ
 العمل ، وينفق تسعين دقيقة كل يوم فى عمل يدوى ،
 وبذلك يتخلص من هذه الحياة الرخوة التى تنشئون
 عليها أطفالكم . فأنتم لا تعلمون الصبية العمل ،
 فتتصرف القوة الكامنة فيهم نحو الانحراف فى
 السلوك ، أو تفتقر عندهم هذه القوة فيستأنسون
 ويعتادون آدمان الجلوس . »

يوجا الحب

ومن المبادئ السائدة فى أرض الجزيرة ما يسميه
 المؤلف مايتوناو (يوجا الحب) ، وهى من مستلزمات
 البوذية التى يستنقها الناس فى بالا ، وفى هذا
 الصدد يقول المؤلف :

« البوذى الحق لا يملك الدنيا ، ولا ينكر قيمتها ولا يحاول
 أن يفر الى الترفان بعيدا عن الحياة كما يفعل بعضهم .. كلا ،
 بل انك لتقبل الدنيا وتعدن استقلالها ، وانت تفيد من كل
 ما نعمل ، ومن كل ما يحدث لك . ومن كل ما ترى وما تسمع
 وما تلمس وما تلمس ، باعتبارها وسائل متعددة لتحريرك من
 دجن نفسك . .. »

ان فلسفتنا تختلف عن فلسفة أهل الغرب .
 الفلاسفة الغربيون - حتى خيارهم - لا يصدون أن
 يكونوا ممن يحسنون الكلام . والفلاسفة الشرقيون
 ممن لا يحسنون الكلام . ولكن دعنا من هذا ، فليس
 الكلام هو ما يهمنى فى هذا الصدد . أما فلسفتنا
 فهى براجمية علمية . وهى كالفلسفة الفيزياء الحديثة
 - غير أن التطبيق هنا فى مجال السيكلوجيا ،
 والنتيجة تتصل بما وراء الطبيعة . الميتافيزيقيون
 عندكم يلقون بيانات عن طبيعة الانسان والكون ،
 ولكنهم لا يقدمون للقارئ أية وسيلة لاختبار مدى
 الصدق فى هذه البيانات . أما نحن فحين نصوغ
 بياناتا نعقبه بقائمة من العمليات التى يمكن استخدامها
 لاختبار صلاحية ما نقول . خذ مثالا لذلك قولنا :
 « أنت هكذا » ، وهو لب فلسفتنا . أن هذا القول
 يبدو فرضا ميتا فيزيقيا ، ولكنه فى الواقع يشير الى

حبرة سيوكولوجية ، ويصف فلاسفتنا العمليات التي يمكن عن طريقها أن يعيش المرء التجربة ، بحيث يمكن لكل من يريد أن يؤدي العمليات اللازمة أن يختبر قولنا أنت هكذا .

وهذه العمليات هي اليوجا ، أو هي في بعض الحالات ما نسميه مانيونا ، وهي يوجا الحب كما ذكرنا من قبل . . . ولا يهم أن يكون الحب ظاهرا أو لحي ظاهر . . . إنما المهم أن يستقيم المرء وتزول عن بصيرته الفشاوة . . .

ثم يقول الكاتب : « إن احساس الطفل بالميل الجنسي لا يتركز في عضو من أعضاء جسمه ، وإنما ينتشر في كل كيانه العضوي . وهذا هو النعيم الذي يولد من الإنسان . ولكن هذا النعيم يختفي عندما يخرج الطفل عن طوق الطفولة ، والمائيونا هي محاولة منظمة لاسترداد هذا النعيم . وهنا أذكر أن سبينوزا قد قال :

« لنجعل الجسم قادرا على أداء أشياء كثيرة . . . فإن ذلك يعاوننا على كمال العقل ونل بلوغ حب الله حبا عظيما . . .

ومن ثم كانت جميع ضروب اليوجا ومنها المائيونا من الضرورات ، فهي التي تمكن المرء من أن يعلم من هو أو كما نقول (أنت هكذا ، وأنا هكذا . هذا هو أنا ، وهذا هو أنت »

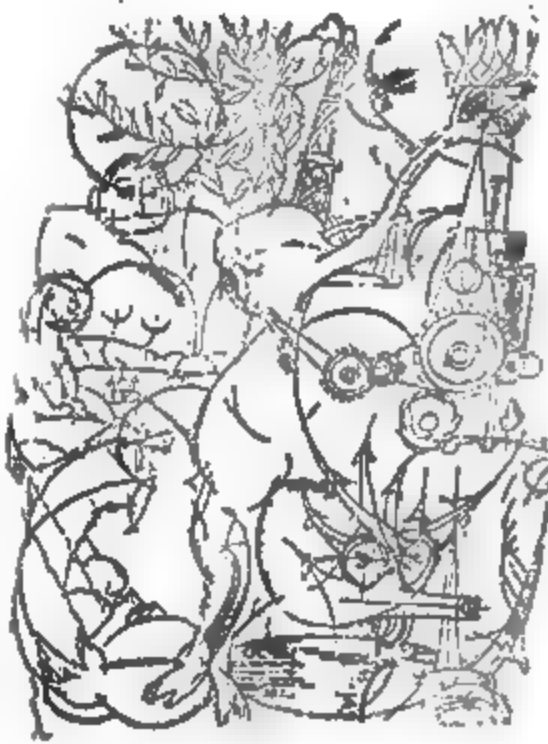
وتشغل الأمومة والأبوة وروابط الأسرة ذهنه هكسلي ، ويتعرض لها في مواضع عدة من الكتاب ، وله فيها آراء غاية في الجدة والفراية ، فهو يقول على لسان إحدى الأمهات : « في هذا الجزء من العالم ليست الأمومة سوى اسم لوظيفة معينة . فإذا ماتم أداء الوظيفة زالت هذه التسمية عن صاحبها ، وينشأ الطفل السابق والمرأة التي كان يطلق عليها وصف (الأم) نوعا جديدا من العلاقة . فإن كان بينهما انسجام تقابلا في كثير من الأحيان ، وإن افترقا إلى التوافق انفصلا ، كل إلى سبيله . ولا ينتظر الناس منهما أن يتعلق كل منهما بالآخر ، ولا يتعادل التعلق مع المحبة ، ولا يعد من الأمور المستحبة . . . كانت الأسرة في بالا في قديم الزمان نظاما قاتلا متعسفا يدعو إلى النفاق كما هي الحال اليوم عندكم . فلما حكمنا الأخلاق البوذية في هذه الأوضاع الاجتماعية استطعنا أن ندخل عليها كثيرا من أسباب الإصلاح المبني على التعقل . ولا ضرب لكم مثلا بحالتي الخاصة . كنت طفلة وحييدة لأبوين لم يسد بينهما تفاهم وكثيرا ما كانا يختلفان في الرأي ويتشاجران فكان لابد للطفل الذي ينمو في مثل هذا الوضع في الزمان القديم أما أن ينشأ منهارة . أو ثائرا عاصيا ، أو مستكينا مستسلما بالنفاق . ولا داعي طبعا للأوضاع الجديدة لأن يعاني الطفل مثل هذه الآلام . فلم يصبني انهيار ولم

انزلق إلى طريق العصيان ولم أستسلم أو أنافق . لماذا ؟ لأنني تمكنت من الفرار من هذا الوضع منية اللحظة التي استطعت فيها أن أحبو . . . لأن الطفل في نظامنا الجديد يستطيع أن يتنقل من بيت إلى بيت في كل ناد نحو من خمس وعشرين أسرة ، منها من غي كل ناد نحو من خمس وعشرين أسرة ، منها من هم حديثو عهد بالزواج ، ومنها من تقادم عليهم العهد وخلفوا أبناء بلغوا سن الرشيد ، ومنهم الأجداد وأجداد الأجداد ، وبين كل هؤلاء علاقة عائلية . وليست علاقة العضو بالآخر علاقة الدم فحسب . فلكل عضو آباء وأعمام وعمات وأخوة وأخوات ، وأطفال - كبار وصغار - وغير هؤلاء ، وأنا يربطه بهم مجرد الميل والمحبة . الأسرة عندنا تتألف من مجموعة من العائلات ، ولا تقتصر على عائلة واحدة كما هي الحال في بلادكم . فقد يختار الرجل عندكم زوجة لاتلائمه من الناحية الجنسية ، وقد تكون الزوجة ساخطة على عشرة زوجها ، وقد ينجب هذان الزوجان طفلين أو ثلاثة يدمنون مشاهدة التلفزيون ، وينشئون في مركب من المسيحية ومذهب فرويد ، ويحبسون في منزل ضيق يتكون من أربع غرف ، ثم ينضجون على هذه الصورة في خمسة عشر عاما ، أما نحن فنصف للأسرة تذكرة طبية مختلفة : نختار عشرين زوجا راضيا من الناحية الجنسية مع أبنائهم ، ونضيف إليهم العلم والحدس والفكاهة بكميات متساوية ، وننقهم في بوذيتنا ، ونتركهم على هذه الصورة ابتغاء النضج في زمن لا يعد في آناه مكشوف في الهواء الطلق فوق لهب مشتعل ، من المحبة .

« ومن هذه الطريقة في النضج تظهر أسرة مختلفة جد الاختلاف عن الأسرة عندكم . فهي لاتمنع أن ينضم إليها أعضاء من خارجها . وهي ليست ارغامية أو من المقدرات التي ليس منها مفر . إنما هي أسرة جامعة متطوعة ليس فيها ارغام أو تحكم سابق . الأسرة تتألف من نحو عشرين زوجا من الآباء والأمهات السابقين ، وأربعين أو خمسين طفلا من أعمار مختلفة . ولا يتحتم أن يبقى العضو في هذا النادي العائلي مدى حياته . فإن الأطفال الكبار قد لا يستمرون في انتمائهم إلى آبائهم وأمهاتهم ، وأخواتهم الذين يرتبطون بهم بصلة الدم ، فلمهم أن ينتموا إلى غير هؤلاء ، وأن يلتحقوا بناد غير ناديتهم ، حيث ينشأ أطفالهم عندما ينجبون بدورهم البنين . وهي عملية أشبه ما تكون بالتهجين في الطير أو النباتات . والعلاقات في هذا الجو الجديد أصبح ، وأسلم ، والعواطف أعمق ، والتفاهم أشمل . . . وعندما يبلغ العضو الشيخوخة لا يتقاعد كلية ، فهو

عالم مثالي جديد

« الجزيرة » عالم مثالي جديد ، جدد معالمة أولدسي
هكسلي ، ووضع له دستورا جديدا ، خفف فيه من
نتائج العلم والتماذي فيه بشئ من التصوف والتأمل
كجانب من جوانب الانسان ليس له غنى عنه .
وعالج المؤلف بالاصلاح نفوس البشر ، ونظم الحكم
وقواعد التربية ، وحياة الأسرة ، وشئون الاقتصاد
والثقافة ، بل ونظرة الانسان الى الموت ، ودعا الى
تدريب الناس على الوعي الكامل والتأمل ، بحيث
يعيش المرء متصلا بكل ماحوله ولا ينفصل في
حدود نفسه .



« فالوطنية وحدها لا تكفي .. وكذلك لا يكفي شيء واحد
بفرده .. العلم لا يكفي ، والدين لا يكفي ، والفن لا يكفي ،
والاقتصاد والاجتماع والسياسة لا تكفي ، والحب لا يكفي ،
والواجب لا يكفي ، والعمل - مهما تجرد من الغرض - لا يكفي .
وكذلك لا يكفي التأمل وحده مهما سما بصاحبه وارتفع ..
لا يكفي في الواقع الا كل شيء في وقت واحد .. »

ايها القاريء ! ليس ما قدمت في هذا المقال سوى
بعض نواحي الحياة الجديدة كما يتصورها هكسلي
في مدينته الفاضلة ، وهناك نواح اخرى كثيرة لم
أجد مجالا لمرضاها وأرجو الا يفتني الجزء عن الكل ،
وأن يرجع القاريء الى الاصل فيقرؤه برمته ، لأن
العمل الفني وحده متكاملة من الخطأ وتفتيتها ، ومن
أشقى الامور تبسيطها .

محمد محمود

لا يزال بحاجة الى غيره يعنى بهويلقى منه نظير ذلك
المحبة ، ونادى تبادل الابناء يسد له هذه الحاجة .

« وليس بين هذا النظام ونظام « الكميون » اي لون من
الوان الشبه .. فنادينا بديره اعضاءه ولا تديره الحكومة .
ونسنا عاديين ، ولا يهونا ان نخرج اعضاء للحزب مخلصين
.. وانما يهونا ان نخرج بشرا طيبين .. »

ونحن لانلقن الاعضاء مبادئ معينة ، ولا نبعد
الأطفال عن آبائهم بل نحن - على نقيض ذلك -
نهب الأطفال آباء فوق آبائهم والآباء أطفالا فوق
أطفالهم ومعنى ذلك اننا نتمتع بالحرية حتى في دور
الحضانة . وتزداد حرية الفرد كلما نما وامكنه ان
يمارس مزيدا من التجارب والخبرات وان يتحمل
مزيدا من المسؤوليات . في حين ان (الكميون) لا يتيح
مثل هذه الحرية . فهناك يسلم الطفلة لمربيئات
رسميات ، من واجبهن ان يجملن من الاطفال اتباعا
للدولة طائعين . والحال في الغرب لا تزال كذلك
سيئة الى درجة كبيرة . فانتم في الغرب لا تعينون
المربيئات الرسميات ، غير ان مجتمعكم يحكم عليكم
ان تقضوا طفولتكم في أسرة محدودة لا تقبل بين
أفرادها عضوا جديدا . وأفراد الأسرة عندهم
يفرضون فرضا على الطفل الجديد بالتحكم الوراثي .
ولا يستطيع الطفل ان يستبدل بأسرته أسرة اخرى ،
ولا يستطيع ان يستأجر منها ، ولا يستطيع ان يلجأ
الى أسرة اخرى يغير فيها هواه الخلق والسيكولوجي .
حريتكم أشبه ما تكون بحرية الفرد في كشك
التليفون

« ولا بد في ظل النظام الجديد من تحديد النسل
فان كل بوذي مخلص لعقيدته يعلم ان انجاب الاطفال
ليس الا نوعا من أنواع الاغتيايل المؤجل . فان من
واجب المرء ان يبذل قصارى جهده لكي يتخلص من
« عجلة الميلاد والموت » والا يمد هذه العجلة بمزيد
من الضحايا . ان التحكم في النسل عند البوذي
المخلص له معنى ميتافيزيقي . وسكان القرية التي
تزرع الارز بحاجة اقتصادية واجتماعية الى هذا
التحكم . نعم لابد من عدد من الشبان للعمل في
الحقل وعول الصغار والمسنين . ولكن هذا العدد
ينبغي ان يكون محدودا ، والا شح الطعام للجميع
كان الزوجان في الزمان القديم يتجان ستة أطفال
لكي يبقى على وجه الحياة منهم اثنان أو ثلاثة . ثم تقدمت
المرافق الصحية والطب الوقائي فاصبح من يعيش
من بين الاطفال الستة أربعة أو خمسة . ومن ثم
فكثرة الاطفال لم تعد ضرورة ... وتعلم الناس
وسائل منع الحمل ، وصرفت لهم الادوية لهذا
الغرض بالمجان .. »



هرمن هسه .. ومحنة الثقافة المعاصرة

دكتور مصطفى ماهر

في عام ١٩٠٤ ظهرت رواية في ألمانيا اسمها
« بيتر كامينتسند »

كتب على غلافها أن مؤلفها رجل يدعى
« هرمن هسه » وتلقفها من القراء « جماعة
كانوا قد سمعوا باسمه في شيء من الغموض
مرة أو مرتين وجماعة أكبر من سابقتهما لم تكن
تعلم من أمره شيئاً وبين هذه وتلك تلقفتها جماعة
النقاد والادباء الكبار ، وأحاطتهما هذه الفئات كلها
باهتمام حتى غدت مشهورة وغدا صاحبها على كل
لسان . وظل الناس يتحدثون عن هرمن هسه ويتابعون
نشاطه ويفرحون بتطوره من طور إلى طور حتى

وصل الى القمة في روايته التي أسماها « لعبة الكريات الزجاجية » .

ولد « هرمن هسه » في يوليو عام ١٨٧٧ ببلدة صغيرة اسمها كلف على نهر يقال له ناجولد ينبع من الغابة السوداء ويحمل منها الماء الى نهر النيكار فنهر الراين ، وتحيط به من الجانبين ارض وهبتها الطبيعة جمالا خلابا ومكنت فيها لقوم يتميزون بالنشاط الجلم والذكاء المبدع . هناك قام البيت الذي شهد مولده . كان أبوه يحترف التبشير ، وسافر في شبابه المبكر الى الهند فانخرط في سلك المبشرين هناك ، ثم عاد الى ألمانيا لأسباب صحية فتزوج أرملة بعض المبشرين ، وعاشا معا في جو قاس من التدين المفرط ، يكثران من ترنيسل الاناشيد الدينية ، ويسرفان في معالجة الكتاب المقدس قراءة وتلاوة ، ولا يكادان يتحدثان معا أو مع المترددين عليهما الا في أمور الدين والتبشير . كان هذا الجو هو الذي شهد مولده ، جويتطلب انسانا لنا يوضع في القالب الجمود فيتشكل به ، انسانا لا يسرف في أعمال فكره وقلبه في ناحية يختارها بمحض ارادته . لكن هرمن كان من نوع آخر ، صورته أمه عند مولده بعبارة بديعة فنالت :

« كان هرمن عند مولده فارعا بدينا جميلا جائعا ، يحرك عينيه الزرقاوين ناحية الضوء . . ويدبر رأسه بمفرده ناحية النور » .

وسواء صدقت أمه في تقريرها أو لم تصدق ، فالمؤكد أن هرمن كان منذ مولده يحمل بذور التمرد على أشياء كثيرة ، على البيت ، وعلى التوجيه الصارم ثم على التطور الثقافي الذي أتلف المعايير وفصل بين الانسان والطبيعة ثم فصل الأشياء بعضها عن البعض وجعلها مفككة مملعة لا معنى لها .

فلما دفع به البيت الى المدرسة ليتعلم ما يتعلمه أتراه ، تلكا تارة وتمرد تارة أخرى ، ورفض أن يتعلم ما يريد الآخرون تعليمه اياه ، وأراد أن يسير سيرة أخرى فيندمج في الطبيعة وفي كائناتها القطرية ليفهم ما تقوله الحشرات الواحدة لأختها وليرى كيف تمتص الأشجار من الأعماق طعامها ، هكذا على الطبيعة ، فقد تأكد لديه أن المادة التي يحاول المعلمون جهدهم نقلها من ذاكرتهم الى ذاكرته مادة مملعة ، متكلفة ، وإن لم يفل فيجردوها من كل قيمة . ثار هرمن اذن في المدرسة وعلى المدرسة ، وكانت مدرسة يمتلكها ويديرها رجال الدين في دير ماولبرون .

ولم تكن ثورة هرمن هسه في ذلك الوقت ثورة سطحية من نوع ثورات الصغار ، تنطق ساعة ، وتغمد ساعة أخرى ، بل كانت ثورة عميقة الجذور . . كانت انتفاضة انسان رأى نفسه في جنب وكل الأشياء والناس في جانب آخر ، حتى حاول بالفعل أن يضع حدا لمشكلته ، بأن يفسح حدا لحياته .

واعتقد أبوه أن ثورة الابن تخص مدرسة الدير وحدها . فنقله الى جننازيوم كانشتات . فلم يفلح النقل ولم يؤت أية ثمرة . وأخيرا فكر أبوه في توجيهه الى التجارة أو الصناعة ، عله يجد في احدهما عملا يقات منه ويبنى له عليه الكيان البورجوازي المألوف .

وها نحن نرى الشاب وقد بلغ الثامنة عشرة يقف في مكتبة بمدينة توبنجن ليتعلم حرفة الوراقة . . أو قل ليتعلم القليل منها ، ويكرس جل جهده للشعر ، يبتثي خلجات نفس جمعت فيما مضى من سنين قليلة خبرات الية ، وتصدعت على نحو كثيرا ما تصدعت عليه نفوس العباقرة ، ومضت سنوات أربع تكونت خلالها مجموعة من القصائد تكفي لديوان ، فطبعها على نفقته في كتاب أسماه « أغنيات رومانسية » ، ١٨٩٩ ، لاعتقد أنه نجح في اجتذاب قراء ، أتبعه في العام نفسه كتابا آخر جمع فيه مقالات نثرية وأسماء « ساعة بعد منتصف الليل » ، لاقى بعض النجاح ، وفي العام نفسه انتقل هرمن هسه الى بازل بسويسرا ، يتابع العمل في حرفة الوراقة التي احترفها ، والتي يبدو أنها اجتذبت ، ويتابع العمل في التأليف وقرض الشعر . وما زال ينشر الديوان بعد الديوان . . حتى حل العام الحاسم في حياته عام ١٩٠٤ ، فأخرج درته « بيتر كامينتسند » التي أشرنا اليها في مطلع هذا الحديث ، حينذاك ترك حرفة الوراقة واكتفى بالادب .

مفتاح فلسفته وشخصيته

ولقد كررنا اسم « بيتر كامينتسند » وقدمنا له بمقدمة تمجيدية لأننا نعتبره مفتاح فلسفة هسه ومفتاح شخصيته .

في هذا الكتاب يتجلى لنا هرمن هسه المعجب بالطبيعة الى درجة العبادة ، النافر من الحضارة المعاصرة الى درجة المعاداة ، الهارب من الدنيا وزخرفها الى درجة تقارب درجة المتصوفين أو الرهبان ، المقيم لنفسه عالما سداته الخيال وحمته الاحلام ، الكاره للكلمة « المكتوبة » ، العاشق

للكلمة الملفوظة الذي يعتبر المكتوب شيئاً عتيقاً
بل هداماً ويعتبر الملفوظ شيئاً حياً بديعاً .

العزلة والفرار

هنا تبلور عنصر العزلة واتخذ صورة مظلمة
رهيبة ، صورة صادقة أصلها في حياة هرمن هسه
.. واختلط بعنصر العزلة هذا عنصر جديد هو
الرغبة في الفرار من الدنيا المحيطة المقيتة ، الى
دنيا خياله ودنيا أحلامه متمثلة في الواقع . ولم
تكن هذه الدنيا التي أزعج الفرار إليها سوى الهند ،

التي كانت تربطه بها بعض الروابط ، ففيها ولدت
أمه ، وفيها عاش أبوه زمناً ، وفيها قوم يفهمون
من أمور الروح وأمور الخليقة الشيء الكثير ، والحق
أنه قبل التفكير في السفر الى الهند ، جرب طرقاً
أخرى للترويح عن نفسه ، فاشتغل بزراعة الخضر
والفاكهة والأشجار ، ولكنه لم يجد السكينة التي
كان يتشدها لنفسه . وهل يعقل أن تحل مشكلة
فكرية عميقة الجذور بالفرار ؟ ولكنه على أي حال
سافر الى الهند عام ١٩١١ ، وكم كانت دهشته
عندما وجد الأمور فيها على نحو يختلف كل
الاختلاف عما تخيل وتمني . وتبين أن الإنسان في
سعيه لحل مشكلاته لا يصح أن يبتعد عن مركزها
الحقيقي ويحاول ألف واندوران خارجها ، وإنما
عليه أن يعود الى نفسه فينظر فيها ، ويطيل النظر
ويغوص في أعماقها ، حتى يراها على حقيقتها
ويرى قدراتها الحقيقية . في الهند كتب :

« نحن هنا غرباء .. الجنة ضيعناها منذ زمن
طويل ... ونسعى الآن لبناء جديد . وليس
الجديد الذي ننتسبه هنا على خط الاستواء ، وإنما
هو في أنفسنا ... »

وليس معنى هذا أن رحلة الهند أخفقت . لأن
مجرد التوصل الى هذه الحقيقة أعاد هسه الى نقطة
البداية الصحيحة ، وأزال عن عينه غشاوة لم
يكن يحس بها . هذا الى جانب الفائدة التي
اجتناما من احتكاكه المباشر بالثقافة الهندية والتي
ظهرت آثارها في مؤلفاته التالية وخاصة في
« سيد هارتا » وفي « لعبة الكريات الزجاجية » .

وعاد هسه من الهند فاتخذ مسكناً في برن
بسويسرا ، وأتم كتابه « ثلاث حكايات من حياة
كنولب » وأصدره عام ١٩١٥ .

والكتاب يدور حول شخصية رجل يضرب في
الأرض ، لا يتخذ لنفسه سكناً بعينه ، ولا يعمل
هما مما يحمل الناس ، بل يلوذ دائماً بنفسه ..
يعيش وحيداً فيها ، لا يؤود ، صديق ولا حبيبة ،
ويسعد بالمروج والجبال والطبيعة الصافية .

ويتر كامينتشنند الذي تحمل الرواية اسمه ،
شاب على الفطرة فيه من ملامح هسه الشيء الكثير ،
أصله من سويسرا ، خرج من بيته وترك أهله
وراح يهيم في الأرض شرقاً وغرباً ، ويتنقل من
بيتة الى بيتة ومن ثقافة الى ثقافة ، ويخرج من خبرة
ليدخل خبرة أخرى ، باحثاً عن شفاء لما في صدره ،
نزل باريس مدينة الحضارة الرقيقة المصقولة
فكرها فتحول الى إيطاليا واعتقد أنه وجد في
جمالها وصفاتها ضالته . ولكن هسه يابى عليه
الانتصار الحاسم ، فرجعه الى بلده بعد طول
الغياب ليحترف حرفة بورجوازية لا تمت الى ماخرج
اليه من سعى بسبب ، فيفتتح حانة !

ومهما تكن نهاية الرواية من التشاؤم والسخرية
.. فإنها ولاشك تزخر بالاجابية وتهدف ، على
حد تعبير هسه نفسه .. الى تعليم أناس هذه
الأيام أن هناك طبيعة ينبغي أن يتنبهوا لها
ويندمجوا فيها بأرواحهم ، ويعلموا أنهم لم يخلقوا
وحدهم ، بل خلقوا مع كائنات أخرى كثيرة ، تعيش
معهم في كون واحد وتخلق نفوسها بما تخلق
به نفوسهم .. كانت الرواية إذن بمثابة ثورة على
الوحدة والانزالية ، لأعلى مستوى الفرد فحسب ،
ولا حتى على مستوى الانسانية كلها بل على مستوى
الكون في مجموعه باعتباره كلامنسجماً . وكانت
تمهيداً لما سنعرض له بعد قليل في دراستنا
للحفة الخالدة « لعبة الكريات الزجاجية » .

وتابع هرمن هسه نشاطه فأخرج في عام
١٩٠٥/١٩٠٦ روايته الشهيرة « تحت المجلة »
وفي الأعوام ١٩٠٧ - ١٩١٢ ثلاث مجموعات
قصصية هي « الدنيا » و « جيران » و « طرق
ملتوية » . في هذه المؤلفات كلها يعبر هرمن هسه
في وضوح متزايد عن تطور موقفه التأمل حيال
الطبيعة ، وميله الى الانجذاب والتهويم ، ورأبه في
وحدة الإنسان وعزلته ، الى طور يخيم عليه اليأس
ويكتنفه القموض :

« ما أعجب السير وسط الضباب !

الحياة وحيدة .

فليس هناك إنسان يعرف الآخر .

كل إنسان وحيد . »



وفي الوقت الذي كانت الدلائل تبشر فيه بعودة السكينة الى نفس شاعرنا وأديبنا ونهاية حيرته ، اندلعت نيران الحرب العالمية الاولى ، وأضافت الى صورة « حضارة العصر الحاضر » في مخيلته عنصرا فأصبحت تتكون من العزلة والتفتت والصراع .

ووقف هرمن هسه من الحرب موقف المعادي . . وراح يهاجم الحرب ويهاجم النعرة القومية ، فقامت أقلام كثيرة في ألمانيا ، مأجورة وغير مأجورة ، تهاجمه بدورها ، وتتهمه تارة بالخيانة وتارة بالميوعة والليونة والعبث . ولكنه ظل ثابتا على رأيه ، لا يريد بالسلام بدyla ، ويوضح مفهوم السلام لديه بأنه هدوء ذات الفرد وسيادة الوئام بين المرء وأخيه ، ويدعو الى تحقيقه بما أطلق عليه « السلبية الأموية » طريقة اكتشفناها في الهند ، ويدفعه حديثه عن السلام الى حديث أوسع عن الإنسانية في مجموعها فيقول مثلا : « لا أؤمن الا بالإنسانية ولا شيء غير الإنسانية » ويتجسج قوله عملا فيصبع مخطوطات مؤلفاته بعد أن يحلها برسومات ملونة ويحول أثمانها لصالح المحتاجين أخوانه في الإنسانية .

كانت فترة الحرب بالنسبة لهرمن هسه أزمة كبرى ، رأى نفسه يقف موقفا هو الخير بعينه ، فلا يلقى الا اعراضا وهجوما من قوم اعتقد أنه بموقفه يسعى لصالحهم ، وتوالت انباء الدمار . . وتوالت عليه أحداث خاصة اليمة . أبوه مات ، وابنه مرض ، وزوجته مرضت ، وأصبحت الدنيا التي تحيط به مصدرا للهم والغم والحزن . فانشق ما بينه وبين العالم ، وأصبح العالم في جانب . . وهو في جانب . . وبين الجانبين صدع عميق . . لم يكن هذا الصدع الاول في حياته ، بل الثاني . . أول صدع اعتراه في الثالثة عشرة من عمره عندما انقلب من تلميذ هادي منتظم مطيع ، الى إنسان يريد احترام الشعر والأدب ، ولا يرضى بهما بدyla ، فيلقى من أهله ومن حوله الاعراض ثم التوبيخ ثم الاهانة ثم العقاب ، وانتهى الصدع الاول بانتصاره وتوفيجه في تشكيل حياته على النحو الذي ارتآه ، كذلك انتهت الأزمة الثانية . . وانتهت كالأولى نهاية ايجابية ، فوسعت خبرته مع نفسه ، على ضوء ما تعلمه من رحلته الى الهند . . وعلى ضوء التحليل النفسي الفرويدى الذى كان قد شق له طريقا في تلك الايام ، وروج أفكارا جديدة عن النفس وتشريحها وطريقة عملها وأمراضها ووسائل علاجها وما الى ذلك .

ويعصور هرمن هسه أزمة الثانية مقارنا إياها بأزمته الاولى فيقول :

« فأصبحت أخلق في كل امر ، كحالى فى الأزمة الاولى ، وأصبحت وحيدا بالسا ، وأصبح الناس يستون فهم كل القوالى وأفكرى ، ويفعلون ذلك بدافع العداوة ، وأصبحت أرى هوة سحيقة كلها يأس تفصل بين الواقع وبين ما يلسوح لى جديرا بالرغبة ، معقولا ، طيبا . . . ولم يدم بى هذا الحال طويلا ، حتى رايتنى مدفوعا الى الاقرار بأن البحث عن اصل معتنى لا يصح ان يتجه الى ما هو خارج عنى ، بل ينبغي ان يتجه الى داخلى ، وايقنت أنه لا يعنى لإنسان ، أن يتهم الدنيا كلها بالجنسوان والغفلة ، وان معتنى تعنى أن الكثير من الاضطراب يعتمل بداخلى مادمت اجدنى مصطعما مع الدنيا كلها ، وبحث فى نفسى ، فوجدت فيها بالفعل اضطرابا عظيما » .

وهكذا دفعت المحنة الى انتهاج منهج البحث فى النفس والنزول الى أعماقها بشكل جدى ، تارة على طريقة الهنود ، وتارة على طريقة فرويد ، لدرجة جلوسه عدة مرات للتحليل النفسى . وكانت نتيجة هذه الخبرة كلها أعمالا عظيمة منها رواية « دميان » (١٩١٩) التى عالج فيها مشكلة المراهقين والالامة التى يتعرضون لها عندما يبارحون بيت أهليهم ويخرجون الى العالم الخارجى ، وتتبع الجذور الجنسية لمشكلات الانحراف وعدم التكيف . وقد تبلورت مشكلة المراهقين وتكيفهم فى السنين

التالية وأصبحت موضوعا من الموضوعات الرئيسية في أعماق همه ، حتى وصل الى « لعبة الكريات الزجاجية » فاتخذ اكمل صورة .

لعبة الكريات الزجاجية

ثم انتقل همه الى مونتانيولا في منطقة تسين ، وتابع نشاطه الجلم (الذي أثمر في مجموعته حتى وفاة همه أكثر من ٢٠٠ رواية وديوان شعر ، عدا مئات المقالات والأبحاث) ألف مثلا رواية « ذئب البطاح » (١٩٢٧) ورواية « نارتسيس وجولدموند » (١٩٣٠) ثم روايته الخالدة « لعبة الكريات الزجاجية » التي عكف أكثر من عشر سنوات على تأليفها (١٩٣١ - ١٩٤٢) ووضع فيها خلاصة أفكاره ، ووصل فيها الى قمة عبقريته الاسلوبية والتشكيلية .

ورواية « لعبة الكريات الزجاجية » رواية دسمة جدا تعالج قضايا بالغة الاهمية من قضايا الفكر الانساني عامة ، والفكر الانساني المعاصر خاصة .

والمتتبع لتطور افكار همه يروا انه يعتبر العصر الحديث في أوروبا من الناحية الفكرية ، عصر محنة وأنه يلخص أبعاد هذه المحنة في « العزلة » و « التفنت والصراع والسطحية » .

وهو في هذه الرواية يحاول الوصول الى حل لهذه المشكلة ، والى مخرج من هذه الازمة . فينشئ اقليما تروبيا يسميه كاستاليا ، كما فعل جوته في روايته الشهيرة « فيلهلم مايسستر » على اسم الشاعر عند الاغريق . في هذا الاقليم يعيش الصفوة في نظام بالغ الاتقان ، يشتغلون بالفكر ويخلصون له ، لا تؤرقهم مشاكل اجتماعية ولا مالية ولا سياسية . ويدور نشاطهم حول لعبة عجيبة تجمع شتات الفكر في وحدة منسجمة بديعة ، هي لعبة الكريات الزجاجية .

ويعرض هرمن همه روايته في شكل روايات السير فيحكى فيها قصة يوزف كنشت من صفوه الى أن يصبح أستاذ اللعبة ويجلس بذلك على قمة التنظيم الهرمي للاقليم ، ثم يأتي اليه من يكشف له حقيقة كانت خافية عليه ، وهي أن النجاح الذي يعتقد أنه حققه بالجلوس على عرش اللعبة التي تجمع شتات الفكر ، ليس الا تجاحا خداعا فالانسانية كلها مازالت خارج الاقليم الكاستالي تعاني الازمة التي يتوهم الكاستاليون انهم قد حلوها ، وهنا يخرج كنشت من كاستاليا ، الى عالم الواقع . . . ويحاول تطبيق المبادئ الكاستالية فيه ، وينتهي أمره بالفرق في بحيرة جبلية جليدية .

تهتم رواية « لعبة الكريات الزجاجية » بثلاثة عصور : بولا القرن الثامن عشر . ثانيا : عصر صحافة التسلية . ثالث : عصر يقع في زمن ما بعد عام ٢٠٠٠ وتجرى فيه أحداث الرواية كلها تجري في الحاضر .

عصر صحافة التسلية

ولنبدا بعصر صحافة التسلية . يمكننا القول اعتمادا على وصف همه لعصر صحافة التسلية ، بأن هذا العصر هو عصرنا الحاضر ، عصر الثورة التكنيكية ، عصر الحربين العالميتين ، يتميز هذا العصر بالسطحية .

ويصور همه هذا العصر قائلا أنه لم يكن مجردا من العذر ، ولم يكن فقيرا ان العذر ، رست لم يعرف كيف يعيه من فقره اد فليد ، أو على الاصح لم يعرف السبيل الى مسح الفكر المذان والوظيفة الماسيين له في نظام الحية والدولة .

ثم يضيف الى ذلك قوله ان ذلك العصر كان (١) عصر بورجوازيا الى درجة كبيرة ، بمجده المردية على اوسع نطاق . . . وانه وصل بحركة تحرير الفكر والعقيدة من كل تأثير تعسفي ، وتمجيد العقل الى طور مرضي شاذ ، ويوضح همه ما يقصده بصحافة التسلية على هذا النحو :

« . . . وينبغي علينا أن نقر بأننا لانستطيع اعطاء تعريف جامع مانع لتلك المصنفات التي نسمى العصور نسبة اليها ، الا وهي « صحافة التسلية » ، وانظاها ان مقالات صحافة التسلية كانت جزءا محببا من مادة الصحافة اليومية ، وكانت تنتج بكميات كبيرة تقدر بالملايين ، وكانت بمثابة الغذاء الرئيسي للقراء المحتاجين الى التثقيف وكانت تروى أخبارا - أو على الاصح كانت « تشرثر » في آلاف مؤلفة من الموضوعات الخاصة بالمعرفة والعلم . ويبدو أن النابهين من الكتاب الذين عالجوا كتابة مقالات صحافة التسلية كانوا هم أنفسهم يتحكمون على أعمالهم . . . ومنتجو هذه الترهات قارة من هيئة تحرير الجريدة ، وقارة من المؤلفين والحرارة وكان يطلق عليهم أحيانا اسم « أدباء » ، ويبدو أن كثيرا منهم كانوا من طبقة العلماء بل كانوا أساتذة مشهورين بالكلية والمعاهد العليا . وكانت أحب موضوعات هذه المقالات طرائف من حياة مشاهير الرجال والنساء ومن رسائلهم . وكانت هذه المقالات تحمل عناوين مثل « فريدريش نيتشه وموضة النساء حول عام ١٨٧٠ » أو « الأطعمة التي كان الموسيقار روسيني يحبها »

تحرير الفكر والعقيدة من كل تأثير تعسفي .
منهضة العمل لسيطرة الكنيسة الرومانية بعد
أن أحس أنه أصبح سيئا ورشيدا أولا ، وثانيا
سعى الانسان سعيا خفيا يتميز بالجدية ، لتحليل
وتبرير حريته هذه بناء على سلطة جديدة تابعة
نفسه هو ، متفقة معه هو .

ويمكننا أن نعم فنقول : ان الفكر قد كسب
بصفة عامة تلك الحركة التي اتصفت بالفرابة
والتناقض ، والتي دارت حول غرضين متناقضين



من ناحية المبدأ . وليس لنا أن نسأل الآن ، عما إذا
كان الكسب الذي تحقق يعادل الضحايا العديدين
الذين سقطوا من أجله ، وعما إذا كان النظام الحالي
للحياة الفكرية عندنا كافيا كفاية كاملة ، وعما إذا
كان ذلك النظام سيدوم مدة طويلة تكفى لاعتبار
كل الآلام والتشنجات والشذوذات المتمثلة في
محاكمات المارقين ، وفي نيران التعذيب ، وفي
الاعدام المتكرر ، وفي حالات العباقرة الذين انتهت
حياتهم بالجنون أو الانتحار ، تكفى لاعتبارها تضحية
ذات معنى . لقد حدث التاريخ وانتهى ، ولا معنى

للقول بأنه كان خيرا ، أو للقول بأن الخير كان في
الا يحدث ولا معنى لفهمنا معناه أو عدم فهمنا إياه .

هكذا حدثت المعارك من أجل « حرية » الفكر ،
وأدت بالضييق في أواخر عصر صحافة التسلية الى
ان الفكر كان يتمتع فعلا بحرية لم يسمع بها من
قبل ، حرية لا طاقة له على احتمالها ، تمت له بأن

أو دور الكلاب المدللة في حياة شهيرات العشيقات
وما الى ذلك . ثم ينتقل منه الى نوع آخر من
موضوعات صحافة التسلية

وفي بعض الأحيان كانت الأفضلية لأحدث مع
الشخصيات المشهورة تسأل فيها عن موضوعات
الساعة . . في هذه الأحاديث الصحفية كان
كيميائيون مشهورون أو عذوق ييانون مشهورون ،
على سبيل المثال ، يسألون عن سياساته ، وكان
ممثلون محبوبون وراقصون ورياضيون وطيّارون
بل وشعراء يسألون عن فوائده ومضار العزوبة أو
عن رأيهم في أسباب الأزمات المالية وهذا . .
وذکر منه أنواعا أخرى مما أطلق عليه صحافة
التسلية . فذكر مثلا طريقة اختيار الأختيار
وكتابتها وعرضها ووصفها بأنها « تحمل طابع
البضائع المنتجة بالجملة ، بسرعة ، وبلا مسئولية »
ثم ذكر الألفاظ وخاصة الكلمات المتقاطعة التي
تسلب الناس أوقاتهم تحت ستار الاشتغال
بموضوعات ثقافية .

كان آلاف وآلاف من الناس في ذلك العصر
يجلسون وقد فرغوا من عملهم الشاق . أو وهم
يعيشون عيشة عسيرة ، يجلسون في ساعات فراغهم
منحنيين على مربعات وعلبان ذات حروف ، يملأوا
الفارغ بحروف حسب قواعد خاصة للعبة .

ونوه الى المحاضرات السطحية التي كانت تلقى
بكميات كبيرة وتعالج موضوعات هامة ولا تفيد
المستمعين الا قليلا .

كان المواطن من أهل المدن الكبيرة يستطيع أن
يستمع الى محاضرات ، كل يوم ، بعلوم موضوعا
من الموضوعات النظرية ، فتحدثه عن أعمال فنية
عن شعراء ، عن علماء باحثين ، عن رحلات حول
العالم ، محاضرات يظل المستمع يستمع اليها بطريقة
سلبية خالصة ، وتفترض في صمت وجود عذوة
تربط المستمع بالمضمون ، ووجود ثقافة ما لدى
المستمع ، ووجود استعداد وثيرة لديه على تفهم
الموضوع ، تفترضها دون أن تكون موجودة بالفعل
في أغلب الأحوال .

ويتميز عصر صحافة التسلية الى جانب
السطحية بالتخبط الناتج عن فقدان الروابط
السوية التي تربط الناس معا ، وتربط الناس
بالكون . وهرمن منه يحلل هذا الجانب في
حدود الحياة الفكرية الأوروبية على النحو التالي يقول

« ان تطور الحياة الفكرية في أوروبا قد اتخذ
ابتداء من نهاية العصر الوسيط اتجاهين عظيمين :

القرن الثامن عشر فيها خيرا كثيرا .

فقد كان القرن الثامن عشر في ألمانيا يجمع بين
حزبتين في وقت معا ، حركة التنوير العقلية .
وحركة التنوية الصوفية .

كانت وحدة الثقافة مازالت قائمة ، وكانت
الموسيقى تحصل على يد يوهان زبستيان باخ
(١٦٨٥ - ١٧٥٠) الى قمة لم تتمكن من بلوغها
فيما تلا ذلك من الزمان . والموسيقى عند هرمن
هسه تلعب دورا غاية في الاهمية ، لا في الحدود
التي نعرفها فحسب ، بل على مستويات أعلى
بكثير ، كان الصينيون القدماء على علم بها .

يقول هسه : « فنحن نذكر أن الموسيقى كانت
تلعب دورا قياديا في حياة الدولة والبلات في
الصين الاسطورية أيام كان يحكمها «قدماء الملوك» .
وكان الناس هناك في ذلك الوقت يساوون بين
ازدهار الموسيقى وبين ازدهار الثقافة والاخلاق ،
بل وازدهار الدولة كلها ، وكان على الاساتذة
الموسيقين أن يسهروا على المحافظة على « الانغام
القديمة » والابقاء على نقاوتها . فاذا تدهورت
الموسيقى كان ذلك لديهم علامة مؤكدة على تدهور
الحكومة والدولة . وكان الادباء يحكون حكاية
مرعبة عن الأنغام المحرمة الشيطانية المطرودة من
السماء ، مثل نغمة تسينج شانج و تسينج تسي ،
وهي « موسيقى التدهور » التي اذا مارنت نبراتهما
الآثمة في قصر الملك ، اظلمت السماء وتزلزلت
الاسوار ، وسقط الامير ودالت دولته . »

ويستشهد هرمن هسه بنص صيني قديم في
ماهية الموسيقى .

يقول النص :

« ترجع اصول الموسيقى الى زمن بعيد . نشأت
الموسيقى من القصد ، وجدور لموسيقى ممتدة
في الواحد الاعظم . والواحد الاعظم خلق قطبين .
والتطبان خلقا قوة الظلام وقوة النور . فاذا كانت
الدنيا في سلام ، وكانت الأسماء كلها في سكون ،
تتبع دنياها عليها ، اكتملت الموسيقى . واذا لم
تكن الرغبات والعواطف في سلك الضلال ،

تغلب على وصاية الكنيسة تغلبا تاما ، وعلى وصاية
الدولة تغلبا جزئيا ، ولكنه لم يتمكن من التوصل
الى قانون اصيل يصوغه هو ويحترمه ، ولا الى
سلطة جديدة اصيلة ولا الى اساس جديد للتبرير
والشرعية . »

ومن الامور التي تميز عصر صحافة التسلية ،
الذي هو كما اشرنا عصرنا الحاضر ، الفردية .
والفردية ذات الشكل المرضى الباثولوجي . حتى
أن الكتاب اذا أرادوا كتابه سيرة حياة شخص من
الاشخاص اغفلوا أن قيمة الفرد انما تكون في
تنمية شخصيته في حدود التنظيم الهرمي السوي
القائم في المجتمع ، وأوردوا تفصيلات مسهبة عن
اخوته وعددهم ، وأن الجراح النفسية التي تخلفت
لديه وهو يخرج من مرحلة الطفولة والمراهقة ،
وعن أحوال غرائزه ، وكيف كان يهضم الطعام
وكيف كان ينام .

ونتيجة هذا كله وكثير غيره مما اشار اليه
هرمن هسه ، موجزا تارة ، مسهبا تارة أخرى ،
أن تحول الناس الى مخلوقات خائفة ، تعيش وسط
غليانات سياسية واقتصادية واخلاقية ، وتشمل
الحروب الفظيعة ، وتتناحر في حروب أهلية
مرعبة ، ثم اذا تبينت المشاكل المستعصية التي
تتربص بها ، واحتمالات الفناء الرهيبة التي تقاتلت
امامها ، حاولت قفل العينين والهرب ، فلم يكن
هناك أحد يواسيهم .

كانت الكنيسة الرومانية في عصر سلطانها
تسل اهلها . اما الفكر ، الذي زحزح الكنيسة
وحل محلها ، فلم يستطع أن يواسي الناس ،
وتركهم بلا نصيحة ، يسعون بحيتهم مرتعدين
لا يؤمنون بقد .

القرن الثامن عشر

اما العصر الثاني الذي يهتم به هسه اهتماما
كثيرا فهو القرن الثامن عشر . وهسه في رواية
« لعبة الكريات الزجاجية » ينظر من عصر ما بعد
عام ٢٠٠٠ ، الى الوراء الى عصر صحافة التسلية
في كثير من الحسرة ، ثم يرجع البصر كرتين الى

يقول هسه :

« اما قواعد اللعبة ورموزها واصولها فعبارة عن شيء قريب الشبه بلغة سرية بلغت درجة فائقة من التطور ، اسهمت في تكوينها علوم كثيرة وفنون عديدة ، وخاصة الرياضة والموسيقى (او بالأحرى علم الموسيقى) ، ولها القدرة على التعبير عن مضامين ونتائج العلوم كلها تقريباً ، وعلى ادخالها في علاقات بعضها مع البعض الآخر . فلعبة الكريات الزجاجية اذن لعبة بجميع مضامين وقيم ثنائتنا ، ناعب بها لعباً يشبه لعب المصور الماهر بالوان لوح الالوان في عصر ازدهار الفنون .

كل ما انتجته الانسانية في عصورها الخلاقة من معارف وافكار سامية واعمال فنية ، حولتها العصور التالية ذات اتجاه التأمل العلمي الى مفاهيم وضمتها الى الثروة الفكرية . كل هذه المادة الهائلة من القيم الفكرية يلعب بها لاعبو الكريات الزجاجية . وكان لعبة الكريات الزجاجية الارغن يلعب به عازف الارغن ، ارغن بلغ كمالاً لا يكاد العقل يتصوره ، لوامسه ودواياه تلمس الكون الفكري كله ، ارغن قدراته الصوتية لا تحصى ويمكن بواسطته نظرياً تمثيل المضمون الفكري للديا كنه في لعبات . هذه اللوامس والدوايات والقدرات الصوتية تحددت وثبتت في طورها الحالي حتى انه لا يمكن ان يدخل الانسان على عددها ونصامها تغييرات او تحسينات الا من الناحية النظرية فقط : ذلك لان زيادة اللقمة بادخال مضامين جديدة فيها ، يخضع لرقابة الادارة العليا للعبة ، وهي رقابة على قدر من الصرامة لا يمكن لعقل ان يتصور ضخامته . وقد اعطى لكل لاعب في نطاق هذا البنيان الثابت ، او اذا رجعنا الى تشبيهنا اللعبة بالارغن ، في نطاق هذا التنظيم الآلي المعقد للارغن الهائل ، اعطى عالماً كاملاً من الامكانيات والتشكيلات ، بحيث يكاد يكون من المحال ان تتشابه لعبتان من بين ألف لعبة تؤدي بمنتهى الدقة والاتقان الصارم ، تشابهاً يتجاوز القشرة الظاهرية للعبتين .

وحتى لو حدث مرة بطريق المصادفة أن لاعبين

تخسنت الموسيقى، وصارت الى الكمال . والموسيقى الكاملة لها اصل . فقد نشأت من التوازن . والتوازن ينشأ من العدل ، والعدل ينشأ من معنى الدنيا . لذلك لا يمكن أن يتكلم المرء عن الموسيقى الا مع من عرف معنى الدنيا . الموسيقى تعتمد على الانسجام بين السماء والارض ، وعلى التوافق بين الظلام والنور . »

لعل الموسيقى ادن ، على النحو الذي فرغنا لتونا من عرضه ، وهي تأخى العقلية مع الصوفية في القرن الثامن عشر الالماني ، كانت الامر الذي اجتذب هسه الى القرن المشار اليه .

عصر لعبة الكريات الزجاجية

والسؤال الذي يفرض نفسه الآن ، بعد ان عرضنا لعصر صحافة التسلية ، وقابلناه بلمحة من القرن الثامن عشر هو : اذا كان الاضطراب قد شاع تحت ما يسمى بالثقافة او الحضارة الحديثة ، لماذا يحدث لو اندمج العلم والجمال والخير في كل متجانس يصل تجانسه الى صميم الكون ؟ الا يمكن أن تدخل قوانين الفلك مثلاً في جمل موسيقية من مؤلفات باخ ، في آيات من الكتاب المقدس ، فتؤكد هذا الانجسام ، وتفتح الطريق الى معلومات جديدة لم يكن لنا بها معرفة ؟

عصر « لعبة الكريات الزجاجية » هو محاولة الإجابة على هذا السؤال . محاولة ناجحة الى حد ، فاشلة الى حد . ونجاحها وفشلها يتنازعان ويتراجع معهما تفاؤل البشر وتشاؤمهم . فما هي لعبة الكريات الزجاجية ؟

لعبة الكريات الزجاجية هي قمة المحاولات التي بذلها المفكرون الجادون في كل زمان لممارسة الثقافة الانسانية ، على هيئة تمثيل المعروف ، والسعى الى غير المعروف وذلك في تنظيم تام محكم . والظاهر أن اللعبة في شكلها المادي ، وبسيط بين الارغن وبين ما يلعب به الاولاد لتعلم الحساب (العداد ذي الكريات الزجاجية الملونة) ، ولكنها تختلف عن كليهما في الموضع اختلافاً بيناً .



فسمنا لعبتيهما نفس اللعبة المعبودة الصغيرة من
الوطنسوسوعات ، فإن لعبتيهما تخرجان رغم ذلك
مختلفتين اختلافا تاما في الشكل والتأدية ، وذلك
لاختلاف طريقة تفكير اللاعبين وشخصيتهما
ومزاجيهما ومهزنتيهما الفنية .

هذه فكرة تقريبية عن هذه اللعبة الفكرية
الضخمة ، وأقول تقريبية لأننا مهما تتبعنا حرمن
هسه ، لن نظفر بصورة كاملة واضحة لهذه
اللعبة . وحرمن هسه يرجعها الى أقدم العصور .
وينسبها بقدر الى كل المفكرين الذين فكروا في
تجميع الثروة الفكرية في كل متكامل ، وفكروا في
تجميع الفكرتين في صعيد واحد ، وفكروا في اقليم
منظم تنظيما كاملا تجري فيه الحياة الفكرية
على أكمل وجه . فلمبة الكريات الزجاجية
هند حرمن هسه ، نواة حولها لحم ثمرة
ضخمة ، تتكون من اقليم بأسره انشئ على مبادئها
ولا يعيش فيه الا الصفوة ، اقليم تقوم عليه هيئة
عليها منظمة - هي بلا شك بديل الكنيسة
الرومانية - تنظيما هرميا يضم طائفة كاملة .
وتتكون من مدارس مختلفة الأنواع ، ومن جهاز
خاص للعبة الكريات الزجاجية له مكتبات وله
سجلات ... الى آخر هذا التنظيم .

قلنا أن حرمن هسه ينسب لعبة الكريات
الزجاجية بقدر الى مفكرين عديدين ينتمون الى
عصور عديدة ، بعضها قريب وبعضها بالغ القدم ،
والى بيئات مختلفة منها الدني ومنها القصى .

يقول هسه :

« وللمؤرخ ان يرجع مبدأ وتاريخ لعبة
الكريات الزجاجية الى حيث ينسب له مزاجه ، لأن
لعبة الكريات الزجاجية ، مثلها مثل كل فكرة
عظيمة ، لا تعرف لها بداية بالمعنى الصحيح .

بل هي ، كالفكرة العظيمة تماما ، موجودة
دائما . نجدها على شكل فكرة أو احتمال أو أمل ،
مصورة تصويرا بدائيا ، في بعض العصور المبكرة ،
عند فيثاغورث مثلا . ثم نجدها بعد ذلك في
الفترة المتأخرة من العصور القديمة ، وفي المدرسة
الهيلينية الادرية ، ونجدها بقدر غير ضئيل عند
الصينيين القدماء ، وفي أوقات ازدهار الحضارة

العربية الاندلسية . ثم يعرج بنا تاريخها الى
المدرسة الكلامية ، والى المدرسة الانسانية ، ثم يمر
بأكاديميات الرياضيين في القرن السابع عشر
والثامن عشر ، ويصل الى الفلسفات الرومانسية
والى رموز الاحلام السحرية عند نوغاليس .

الفكرة الخالدة التي تجسمت لدينا في لعبة
الكريات الزجاجية هي ذاتها أساس الاتجاه الفكرى
المثالى نحو هدف مثالى اطلق عليه عالم الآداب .

وأساس كل أكاديمية افلاطونية ، وأساس كل
محاولة للتوفيق بين العلم والفن ، أو بين العلم
والدين . ولا شك فى أن عقولا مثل أبلارد
ولابنتس وجعل قد هفت الى ضم شتات العالم
الفكرى فى تنظيمات متحدة المركز ، وراودها حلم
توحيد ما للفكر والفن من جمال حتى مع ما للعلم
الدقيق من قوة صياغة سحرية ...

العلم والخير والجمال

لعبة الكريات الزجاجية تجيب ان على السؤال
الذى سألناه عن امكانية اندماج العلم والخير والجمال
فى كل متجانس ، تجيب عليه بالإيجاب على
مستوى اقليم كاستاليا معتمدة على تاريخ قديم
لها يشمل كل العصور الخلاقة فى كل البلاد
الخلاقة تقريبا . ويدفعنا تأملنا لنظام اللعبة
ولنظام الطائفة القائمة عليها الى القول ، أو ان
شتت فقل الى الجزم بأن حرمن هسه ينشئ فى
اقليمه بديلا للكنيسة الرومانية ، ويضع لها طائفة
كانها طائفة اليسوعيين ، ويضع لها فى شخصية

أستاذ اللعبة « بابا » ، ويمنحها مجمع كرادلة ،
وما يشسبه الفاتيكان . فقد بين أن الكنيسة
الرومانية ، سواء فرحنا بهذا أو حزنا له ، قد
لعبت دورها وأصبحت بالنسبة للجماهير في عصر
صحافة التسلية أثرا بعد عين ، وخلفت وراءها
فراغا ، لم توفق حركة تحرير الفكر في شغله ،
وظل الانسان فريسة الخوف بعد أن مثل امامه
شبح الحرب والفناء والعدم .



● ت . س . اليون ●

وإذا كنا فهمنا هسه ، فإن لعبة الكريات
الزجاجية قد نجحت على مستوى كاستاليا ،
وحفقت فيه حلم الإنسانية . ولكنها فشلت على
مستوى الدنيا كلها . فمن ذا الذي يستطيع
تحويل الدنيا الواسعة الى منظمة يتحقق فيها
الاتقان الكامل ولا يتسرب اليها أدنى فساد ؟
معناه تحويل الواقع الى لا واقع مع بناء الاصل ،
وهو محال .



● و . ه . اودن ●

بعد أن يصل يوزف كنشت الى قمة كاستاليا ،
ويتمتع بنعيم المعرفة الحقة ويسبح في أنغام
الموسيقى الخالدة ، يأتيه بلينيو ديزنيوري والاب
ياكوبوس ويميطان عن عينيه اللثام :

« انكم هنا تلعبون لعبة الكريات الزجاجية ،
بينما يعيش الناس المساكين في الخارج ، في قنارة
العالم ، في الحياة الواقعية ، يؤدون الاعمال
الواقعية . انتم ، يا اهل كاستاليا ، علماء افلاك
ومتخصصون كبار في الجمال ، ترنون وزن الحروف
السakنة في قصيدة قديمة وتوجدون لذلك الوزن
علاقة تربطه بمسار الافلاك . وهذا شيء بديع ،
ولكنه لا يزيد عن أن يكون لعبا . »

ثم يوضح له الاب ضرورة الاعتماد على معرفة
واقعية بماحية الانسان :

« انتم لا تعرفون الانسان ، لا تعرفون بهيمته
ولا تعرفون مشابهته صورة الله . انتم لا تعرفون
سوى الكاستالي ، الكاستالي نوع خاص من البشر ،
طبقة على حدة ، محاولة منفردة خلق صنف جديد . »

ويخرج يوزف كنشت ، وتخرج معه خيرة لعبة
الكريات الزجاجية كلها ، الى عالم الواقع ، ويحاول
بثها فيه ، فلا يجدى جهده بلقا ويموت غرقا .
« مصطفى ناهر »

● الشاعر في عصرية يفوض الى اعداء
النفس ليكشف عن سريرتها ، مفضحيا في
سينل ذلك بالتجاسك الظاهري وبالوضوح
المسطحي . . ومن ثم جاء غموض الشعر

● ان الانتقال من معنى الى معنى عاليا ما
يجي . مفاجئا لبيان التناقض بين المعنيين . .
ومن ثم جاءت صعوبة فهم الشعر المعاصر

الشعر وروح العصر :

لما كان الفن مرآة لعقل الفنان وصلته بالحياة التي تزخر بالتوان من النشاط حوله ، ولما كان كل عصر من العصور يتميز بعوامل ومؤثرات لا تتوافر في عصر آخر ، فإن الفنان يعكس بالضرورة كل التغيرات التي تطرأ على مجتمعه . ولقد حدثت في الأربعين أو الخمسين سنة الماضية تغيرات جذرية في السياسة والاجتماع والعقائد والسلوك الانساني ، وفوق كل ذلك في العلوم التكنولوجية . وعادنا بصدد الحديث عن الشعر المعاصر في الغرب فلنعرض نى ايجاز الى هذه التغيرات .

أما في مجال السياسة فقد تأثر العالم أيضا تأثر بقيام حربين عالميتين طاحنتين قضت على عديد من الأرواح والممتلكات . وقد خلفت هاتان الحربان انطباعات في ذهن البشر بعدم الاستمرار والعيش تحت وقع التهديد بالفناء والشعور باليأس والضياع والتحرر من خداع انشعارات المزيفة التي كان يطلقها الزعماء الدين اشعلوا أوار هاتين الحربين . وقد تجلى هذا الشعور في المواقف الساخرة التي شاعت في مؤلفات كتاب هذه الفترة أمثال مقالات وقصص أولدن هكسلي وقصص فيرجينيا وولف وجيمس جويس وشعرت . س . آيوت وغيره من الشعراء المعاصرين أمثال و . ه . أودن ووليم ماكينس وسليمان سبندر وسيسيل داي لويس كما شاعت هذه الفترة نمو الشيوعية من جهة والفاشية من جهة أخرى ، وكلاهما ينكران حتى الفرد ويضعان نشاطه في خدمة عجلة الدولة وتحت رحمتها ، وهي مبادئ لانقبلها فردية الفنان .

أما من الناحية الفكرية فقد تأثر الكتاب بظهور مبادئ فلسفية جديدة ألقت مزيدا من الاضواء على طبيعة عقل الانسان وغرت مفاهيم الادباء عن طبيعة الزمن والحياة . ويمكن أن نرجع تاريخ هذا التغير على وجه التقريب الى صدور كتاب مبادئ علم النفس الذي نشره وليم جيمس عام ١٨٩٠ والى كتابات سيجموند فرويد والفيلسوف هنري برجسون الذي نادى بتطبيق نظريات جيمس وفرويد الفلسفية في الأدب . وقد أحدث برجسون نفسه انقلابا في مفهوم الواقع والزمن . وتتلخص نظريته في تلك العبارة :

كل صورة محدودة في انقل مقبوسة ومصطبغة باليسار التي نصاب من حولها . . . ونحصر العهد وفيه الصورة في علم انهالة التي تحيف بنا ونراقنا . . . ولا يبدو الوتر النسبة لنفسه مجزا . . . كما أنه ليس شيئا متصلا ، ولكنه ينساب . . . فلنطلق عليه اسم مجرى الفكر ، مجرى الوعي ، أو مجرى الحياة الباطنية . . .

ويقصد بذلك ان الحياة دائمة التغير من حولنا ، وان وعي الانسان يعطين جزاء من هذا المجرى الذي

ملاح

الشعر الغبري

المعاصر

على جمال الدين عزت

● يوجه شعراء العصر عنايتهم الى الطبقات العاملة الكادحة ، فتراهم يستمدون صوره من المصنع والحقل ومن مساكن الفقراء . . . لم يعد الشعر ضربا من الترفيه عن أصحاب الفراغ

● ان الجزء الضرورية بالنسبة للشاعر هي الا يتمثل أمامه عالما جميلا يتأوله ، بل تكون لديه القدرة على التوس الى اعماق كل من الجمال والقيح ، القدرة على رؤية المال ، والزرع ، والجد . . . (س . آيوت)

يتغير على الدوام ، وعلى هذا فقد خيرة المرء هي الوعي بجريان الزمن الحقيقي أو ما يطلق عليه اسم ديمومه الزمن النفساني . والزمن الحقيقي هذا ليس مجرد متتابعات من اللحظات ، بل هو أطراد تنقل الماضي خلال الحاضر الى المستقبل . ولذا ينبغي علينا أن ننظر الى الزمن باعتباره كيفاً لا كما كما أكدت مؤلفات بيرجسون وبخاصة « التطور الحلاق » و « الذاكرة والمادة » أهمية القيم الروحية التي أطلق عليها بيرجسون اسم « اللحن المتصل لحياتنا الداخلية » .

أما فرويد فقد أنت اكتشافاته الخاصة بالتحليل النفسي الى الاعتقاد بوجود بيت المنظم من اندسور في عماد انسان . وبتداس شخصية الانسانية تنأثر الى حد كبير بالعمل المشترك للصور والاندسور . وما من شك في ان الادب الغربي الحديث قد تأثر تأثراً كبيراً بنظريات فرويد التي أكدت أهمية الفردية وفتحت اماماً جديدة من الخبرة امام الشعراء والروائيين وكتاب المسرح على السواء . ويدين كثير من نقاد الشعراء المعدين وبخاصة كتابات المعاصرين منهم ، لنظريات فرويد ، اذ ضمنوا أشعارهم خبرات نفسية جديدة لم يتضمنها شعر من قبل .

ثم تأتي بعد ذلك التفيرات الاجتماعية والدينية فقد وهنت قوة المعتقدات القديمة وقلت سيطرتها على عقول الناس أو حلت محلها معتقدات جديدة ، كما تفككت الرابطة العائلية ووحدة الحياة الاسرية التي كانت مركز المدينة قديماً . وكانت نتيجة افتقار الادب الى مركز ثقل روحي والى اطار ثقافي يحمي الكتاب من الملل والياس ان أصبح الادب يتسم بالسخرية وزوج النقد والتحليل والتجريب أضف الى ذلك تلك الاكتشافات العلمية التي أوجحت الى الأدباء بأن يركزوا على ممارسة أنواع جديدة من التكنيك والتجريب بدلا من التركيز على عملية الخلق والابداع الفنتيين . وعلى كل فقد بدأ الشعراء المعاصرون يدركون أهمية القيم الروحية ويؤكدونها في شعرهم ، تلك القيم التي تصبح بمثابة الملهم لحياتهم المبدع .

وهنا يختلف المعاصرون عن جيل المحدثين الذين سبقهم ومن

الشعراء التقليديين في الماضي . إذ ان المعاصرين يضربون جل اهتمامهم في عقل الانسان وروحه محاولين انكشف عن خباياها فصح في سبيل ذلك بالتماسك الماهر والوضوح المظني ، مما أدى الى غموض الشعر الحديث . وتعبه .

هذا الى جانب أن وسائل الاتصال الحديثة قد الفت أو كادت تلغي المسافات ، فأصبح الشاعر الحديث يألف المدينة كما يألف القرية ، ولذا نجد في أعمال هذا الشاعر وصف التواحي القبيحة لحياة المدينة مثل البطالة والانحلال الخلقي جنبا الى جنب مع اغاني الطبيعة الرقيقة . وغالبا ما يكون الانتقال من معنى الى معنى انتقالا فجائياً يوحى بحدّة التناقض بين المعنيين ، وهو سبب آخر من أسباب الإبهام والغموض في الشعر الحديث .

ولكن يستطيع الشاعر أن يعبر عن كل هذا المضمون الحديث والنظرة الحديثة لنجنس البشري كان لزاماً عليه ، أن يستخدم اساليب حديثة وأشكالا جديدة ، وهي ضرورة املاها تغير المادة والمضمون ، اذ لا يمكننا فصل الشكل عن المضمون فهما في العمل الفني عملية تركيبية ، اوهما شيء واحد ينمو تلقائياً كما تنمو الشجرة بأجزائها المختلفة من الداخل . وليس من المقبول ، على حد تعبير أحد النقاد ، ان نضع بيتاً جديداً في فوارير قديمه ، وليس من المقبول ان نغزل خيوط انيون على دواليب الغزل التي يرجع تاريخها الى قرن من الزمان مثلاً . هذه الاساليب والأشكال الحديثة تهدف الى تمثيل روح التجربة العصرية أو الرؤيا الجديدة للحياة المعاصرة ، تجربة تتسم بوعي ذاتي أكبر ، وبغبرة أكثر تعقيداً وتنوعاً ، وبرؤيا شعرية أكثر عمقا وتركيباً من تلك التي مارسها الاجيال الماضية ، وذلك بحكم التقدم والتطور وتراكم التراث والخبرات والتقاليد على مر العصور .

وعلى هذا البداية ان نتطرق في قولنا هذا ، اذ ان هذه الاساليب والأشكال الجديدة التي تكوّن روح التجربة الشعرية لدى بعض الشعراء المحدثين حتماً ، لا تفرد في بعض صفات الشعراء ان تكون لدينا وحيداً استثنائية يفتنون بها كبار الشعراء ، ولا تهدف سوى مجرد مساهمة الحديث بتعمد الغموض وتكلف التعقيد . مما يجعل الأثر يخلط على القارئ المعاصر فيكثر بهؤلاء وأولئك ، تماماً كما حدث في بعض كتاب مسرح اللامعقول من اقتحموا تجربة لم تنهيا لنا فرونها بعد فكان نصيبها الفشل الذريع .



معنة الشاعر الحديث

استحق في بعض النشأ الطراز ، واحضري لي
نظم البسط .

هأنذا وهانتلى :

ولكن ماذا يعنى ذلك ؟ وما عسانا فاعلون ؟
كما ترتبط بهذه المعنة مشكلة التعبير التي
تواجه الشاعر الحديث ، ويقول هارت كررين

في هذا الصدد :

• انها مشكلة مروعة تلك التي تواجه الشاعر اليوم -
مشكلة عالم يمر بمرحلة انتقال من ثقافة متداعية نحو اعادة
تنظيم القيم الانسانية بحيث لا يوجد سوى قليل من التغيرات
الشعرية ، والتسميات العامة التي تنسم بقدر كاف من الصلابة
والثبات او التي ينسج فيها اي الخلاج او الخناج روضى .. لا
مزال كتعبير من تقاليد الماضي ذات لعانية - تتمثل في ملايين
التركيب .. والاشارات النفسية والحجاز والوقوف والمفسر
الخ ..

المعاصرة والتراث القديم

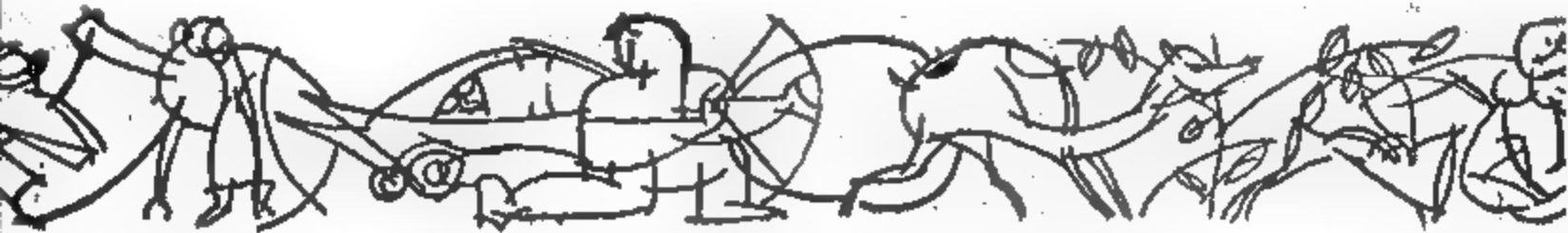
والشاعر المعاصر شأن كل فنان معاصر ، يحس
بان على عاتقه تقع مسئولية خطيرة ، اذ يتمثل في
ضميره الوعي بتراث كل الاجيال الماضية ، خاصة
بعد اكتشاف كل هذه المعلومات التاريخية والادبية
والعلمية والنفسية عنها ، الى جانب الشعور
بالمعاصرة للبيئة المحلية والعالمية والمناخ الفكري الذي
يعيش فيه عالم اليوم . وهكذا يتولد لدى الشاعر
المعاصر مايسميه اليوت .. الاحساس بوقوع كل
شيء في نفس الوقت ، كما يشير الى الفنان الغربي
المعاصر بقوله انه يحس ، بان كل ادب اوروبيا منذ
هومبروس حتى الآن مائل امام ناظره في نفس
الوقت ، وعلى هذا يجد الشاعر لزاما عليه ان يعكس
هذا النمط المركب المعقد في شعره وفنه . مثل
هذا الاحساس قد يؤدي اما الى القوضى ، او الى
الشعور بالوحدة الكامنة للحياة ، وحدة كامنة تحت
تلك المظاهر المتنوعة المتناقضة والتي اسماها اليوت
الوحدة في التنوع

ولم يجد الفنان المعاصر امامه سوى سبيلين
لتعبير عن هذا الركام من التراث الهائل : التطويل
المفرط او الايجاز الذي قد يؤدي الى القميص
والابهام . وليس من قبيل الصدف ان هاتين
الوسيلتين قد استخدمتا في نفس الوقت في
السنوات التي اعقبت الحرب اذ وقع اختيار جيمس

ولقد مر الشاعر الحديث بمعنة نفسية قبل ان
تثبت دعائم الشعر الجديد في الضرب ، ذلك انه
مقلب الحرب العالمية الاولى وجد الشاعر نفسه
يعيش في مجتمع معتل ، يتنازعه عاملان ، فهو
• من ناحية يعي وعيا تاما فرديته نتيجة لقبوله
المبادئ النفسية الحديثة ، من ناحية اخرى يدرك
حاجة المجتمع الى كائن اجتماعي بعيد الاتصال
والتعامل بين الناس الى ما كانا عليهما ، مجتمع
تشيع فيه مبادئ المحبة والسلام ، هذا في الوقت
الذي تنسلخ فيه فردية الشاعر عن المجتمع بحكم
الالهام الشعري والتأمل والملاحظة . او بتعبير اكثر
دقة نظر الشاعر الغربي فوجد في جهة تمسك
د . ه . لورانس المتطرفة عن الفردية تسود ادب
القرن العشرين ، ولكن الشاعر كفر بها حين وجد
عدم جدواها وفشلها في خلق مجتمع سليم حول
هذه النواة الفردية ، كما لمس بنفسه المصير الذي
آل اليه لورانس حين اصبح معتل النفس يكاد
يشرف على الجنون . ثم نظر الشاعر الى الجبهة
الاخرى فوجد فيها الشيوعية تنادى بالثورة من
اجل الحياة ، وهي اكبر محاولة بذلت لرفع الفرد
الى اقصى درجات قوته عن طريق التحكم في بيئته ،
ولكن الشاعر لم يقنع بهذه المحاولة لما فيها من
التضحية بحرية الفرد ، ولما تفرضه عليه من
السيطرة ودواعي الامن لصالح المجموع .

وهكذا نشأ الصراع في نفس الشاعر الحديث ،
الصراع بين التعليم الفردي والتحكم الاقتصادي
الجماعي ، مضافا اليه الصراع بين القديم الذي
تنزع اليه نفسه وقلبه وبين الجديد الذي يثير
خياله وينفعل به وجدانه . وهكذا نجد في الابيات
التالية من شعر و . ه . اودن ان الشاعر يبدو
واعيا بحرج موقفه وهو يتحسس ارضا صلبة يقف
عليها وموضعا يرقب منه الحياة والاحداث من حوله
لكي يتخذ منها موقفا ، ولذا يتخذ موقفا تشيع
فيه نفمة هازئة تتمثل في المواقف المألوفة لدينا .

• ليس ثمة جدوى من رفع المقبرة بالصياح .
كلا ، يا حبيبتي ، يمكنك ان تكفي عن ذلك تماما
ليس بي رغبة الى المزيد من الاحضان .



جويس على الوسيلة الاولى ووصل بها الى القمة في روايته الطويلة ، بوليسيس .
التي يبلغ عدد كلماتها أكثر من ربع مليون كلمة يصف فيها حياة البطل خلال يوم واحد . وفي العام التالي لصدر بوليسيس صب اليوت تعلية على الحضارة الغربية بمجتمعها القديم والحديث في قالب شعري لايزيد عدد أبياته عن أربعمئة . .
وهكذا وجد اليوت أن الشعر عن هذا الوعي بمرات ضخم متنوع في الشعر يتطلب شكلا مركزا والشعر وحده عن طريق استخدام الإيقاع والصوت والتلويح والذي يستطيع أن يفسح عن هذه الخبرة التي تغطي حدود المكان والزمان الى تجربة تنعم بصفى العافية والدوام . .

وكان الشكل الذي استخدمه للتعبير عن هذه التجربة هو تكتيك جديد من نوعه يمكن أن نسميه بالتداعي الحس المطلق وهو تتابع الصور الشعرية دون وجود ارتباط منطقي بينها في الظاهر ، تماما مثل التكتيك الذي يتبع في لقطات السينما أو مثل الأسلوب اللفظي المتبع في البرقيات التلفرافية . وهذا التكتيك له ما يفساظره في الأسلوب الذي استخدمه العالم النفساني للكشف عن خبايا شخص ما ، عن طريق إيراد قائمة من الألفاظ خاصة بموضوع ما بحيث يجيب الشخص على كل لفظ بأول كلمة تخطر في ذهنه .

هذا التكتيك الذي أتقنه اليوت سائد بين جبهة الشعراء المحدثين في الغرب . وهذا القول يؤدي بنا الى ذكر مميزات الشعر الحديث عامة .

مميزات الشعر الحديث

يوجز لنا مايكل روبرتس في مقدمة كتاب دابر الشعر الحديث .
الذي يضم نماذج من هذا الشعر ، يوجز لنا مميزات الشعر الحديث في ست نقاط نوردتها فيما يلي :
١ - استخدام لغة الحديث العادي ، مع انتقاء اللفظ الدقيق ، لا اللفظ الزخرفي .
٢ - خلق إيقاعات وأوزان جديدة - للتعبير عن حالات نفسية جديدة . وعدم الإصرار على أن الشعر المرسل . هو الوسيلة الوحيدة لنظم الشعر إنما يعتقد الشعراء المحدثون أن غردية الشعراء غالبا مايتاح لها التعبير عن نفسها في الشعر المرسل أفضل . ما يتاح لها ذلك في القصائد القديمة .



٣ - الحرية المطلقة في اختيار الموضوع .

٤ - الاهتمام بالصورة . حقيقة أن الشعراء المحدثين ليسوا مدرسة من الرسامين والمصورين ، ولكنهم يعتقدون أن الشعر ينبغي له أن يصور التفاصيل على وجه الدقة ، ألا يتناول عموميات مبهمه .

٥ - انتاج شعر واضح الأجزاء محدد المعالم .

٦ - وأخيرا يعتقد معظم الشعراء المحدثين أن التركيز هو روح الشعر وجوهره .

ويمكننا أن نضيف أن الشاعر لم يعد يخاطب جانبا واحدا من جوانب الإنسان كما هو الحال في الشعر الكلاسيكي أو الشعر الرومانسي ، بل أصبح يخاطب عقل الإنسان وعاطفته ووجدانه وحسه وأخلاقياته ، فنجد شاعرا مثل سيسيل داي لويس يكتب شعرا على جميع هذه المستويات يحاول بذلك أن ينقل اليها خبرته ويسجلها كاملة من جميع النواحي . هذا الشعر يمكن أن نسميه الشعر الكلي . وهو شعر خال من الصناعة والكلفة لايمكن أن تفصل أجزاءه المكونة له بعضها عن بعض كما جرت العادة في الحديث عن الشعر التقليدي بتقسيمه الى شكل يضم اللفظ والأسلوب والوزن والبحر والى مضمون يشتمل على الصور والأفكار وغيرها .

ويرى الشبان المحدثون من الشعراء الذين قامت بينهم وبين شعراء المدرسة التقليدية في الغرب معركة حامية الوطيس بادی الامر أن الشعر لم يعد من الكماليات ، بل أصبحت له وظيفة حيوية في مجتمعه ، ذلك أن الشعر التقليدي كان في نظرهم نوعا من الترفيه في مجتمع طبقي يعيش فيه المسرون وأفراد الطبقة العليا عيشة رغدة دون مثل عليا أو أهداف سامية .

ولكن هؤلاء الشبان يؤمنون بمجتمع اشتراكي تأخذ فيه الطبقات العاملة ككافة مكانها ، فاستعدوا صوره من الصنع والمثل والآلة وأصبح شعرهم يطرق موضوعات لم تطرق من قبل ويتناول مواقف لم تعالج في الشعر من قبل ، كما أصبح هذا الشعر وسيلة للتعبير عن معتقدات سياسية جديدة وأراء حديثة عن الإنسان وطبيعته الخلق ، وبالاختصار أصبح الشعر الحديث يعبر عن رؤيا عميقة للحياة في جملتها وشمولها . .

أبرز شعراء الاتجاه الحديث

ومن أبرز شعراء هذا الاتجاه الحديث في إنجلترا و . . ه . . أودن ولوي ماكنيس وستيفن سبندر و . . داي . . لويس وديلان توماس .
ويعتبر أودن بحق أبرز ممثل لهذا الاتجاه ، ولذا سنتحدث عنه في شيء من الإيجاز لضيق الحيز .

يتضح في شعر أودن أثران لهما أهمية كبيرة في عصرنا الحديث أولهما الاتجاه السيكلوجي والثاني الاتجاه الماركسي وتفسيره لعملية التطور والتقدم ، إذ يميل أودن في شعره الى تصوير الحياة السياسية والاجتماعية بلغة علم النفس الحديث وبخاصة في ضوء نظريات فرويد ، فهو يفسر الشرور الاجتماعية التي تصل في ذروتها الى الحروب على أنها نتيجة لامراضنا العصابية وافتقادنا الى الانسجام مع أنفسنا ومع ماحولنا . ولذا تتردد في شعره دائما نفمة الحب على أنه البلمس الشافي لجميع أدوائنا الاجتماعية :

« أو يقدر الحب أن يتذكر
السؤال والجواب
إذ أن الحب يعيد

ما غشاه الظلام ، والثراء والدفء ؟ »

وذلك حين قلعت أودن فيما حوله في الثلاثينات من هذا القرن فوجد الفقر والمرض والبهوس والحروب والحروب ، فانبعثت في شعره من جديد المثمل الثورية القديمة للحرية والاخاء والمساواة ، وأخذ في نفس الوقت يوجه نقدا مريرا للنظام الاجتماعي المتداعي معتمدا في ذلك على ايراد صور شعرية مستمدة من مصادر مختلفة متباينة مثل المصنع والصحة والاجتماعات السياسية ، مستعينا بالتورية والالفاظ العامة والتندر الذي يشيع في التهكم والسخرية :

« برزى تحت أرضية مشمورة عارية ،

وشظايا خط الترام يتجه نحو الغابة .
وصناعة خامدة سلفا ،

وان كانت لم تزل تعيش واهنة .
وألة متصدعة

ترفع المياه في « كاشول » ، وعلى مدى عشر سنوات

قابعة في أعمال الطفح حتى وقتنا هذا . »

لشاعر يقدم لنا في هزم الإبيات لمحات من الصناعات المتناهية في الريف الشمالي من إنجلترا كمنطقة محلية ترمز الى العالم الخارجي كله ، وهي صورة مكتملة لذلك الانهيار الروحي الذي أصيبت به الانسانية . وهو اتجاه واضح أيضا في إحدى قصائده التي نظمها مؤخرا بعنوان « عصر القلق » وهي قصيدة تعبر عن انهيار القيم في عصرنا .

ويفسر أودن من وجهة نظره الماركسية معظم الظواهر الاجتماعية والاقتصادية على أنها

« أما من نتاج العدو . أو نتيجة لرد فعل
رجعي ينبغي أن تقف في وجهه ونكافحه »

٢ - وأما فن مخلفات ماغن هفي عليه الزمن ،
كان يتسم في وقت من الأوقات بالجودة . ولكنها
أصبحت مدعاة للأسى ، وان كانت تستحق منا
الاحترام والعطف .

٣ - وأما بادوة من بؤادر مستقبل افضل .

ويتميز شعر أودن عامة بمقدرته اللائقة في استخدام الالفاظ
وحساسه القوي يابقاع اللفظ والمباراة ، وجراعه في التعبير
عن مستعذات العصر وانماطة الحياة المتمثلة في « وعى الاجيال »
لأول مرة عام ١٩٣٠ واعيد طبعا عدة مرات . ثم « اسبانيا »
و « وقت آخر » و « رسالة العالم الجديد » و « مؤقنا » ..

وفي ختام هذه العجالة نقول انه اذا كان لناخذ
على هؤلاء الشعراء المحدثين فهو أنهم لم يتعرضوا
في شعرهم لحل تلك المشاكل التي آثاروها ، بل
اكتفوا بتصوير الفقر والجذب الروحيين السائدين
في كل طبقة من طبقات المجتمع ، وان كانوا لا يألون
جهدا في سبيل تنبيه الناس الى أنهم مادموا وعين
بتلك الظروف المحيطة بهم فقد أصبح لزاما عليهم
أن يكافحوا من أجل الوصول الى نظام سياسي
يراب الصدع ويلثم جروح الانسانية المعذبة ،
ولذلك دائما ما يعبر هؤلاء الشعراء عن سخطهم على
مساوي مجتمعاتهم الطبقية القريبة دون النزول
بشعرهم الى مستوى الدعاية المباشرة .

كما ينبغي أن نقول أن الشاعر الحديث يتطلب
قارنا واعيا لا يتهرب من واقعه بل يواجه مشاكل
الحياة التي يثيرها الشاعر بصبر وشجاعة ، فقد
مضى عهد الابراج العاجية الى غير رجعة ، ولا ينتظر
القارئ من الشاعر أن يخلق له في أجواء خيالية
في فراغ . وفي هذا يقول ماكنيس :

ان التهرب نوع من الالام ، ولا يمكن للشاعر ان يفصح
بالجمال الكائن في الحياة التي تسج بالنشاط من أجل الجمال
الحاق للبرج الطاجي ..

كما يعبر أودن عن هذا الرأي في بيتين صغيرين
من الشعر :

« الهرب لا يفيد .

ينبغي أن نضمد ولو كان في ذلك هلاكنا .
« وإذا كان معظم الناس لم يستطيعوا أن يجاروا
هذا النوع من الشعر لانهم تعودوا القوالب القديمة
التي انقلت اليهم من الشعر في الماضي ، وإذا كان
الشعراء بما أوتوا من رفاة الحس يتقدمون دائما
عن أبناء عصرهم ويمثلون روح العصر بأسرع مما
يمثله الرجل العادي فإن الامر يحتاج الى بعض
الوقت حتى يتخلص القارئ المعاصر من استبداد
القوالب القديمة واستجاباتها المختزنة في عقله
ومجرى شعوره . »

على جمال الدين عزت



بيكاسو .. عملاق

الخامسة عشرة الثقلت الأسرة الى برشلونة حيث
عين أبوه باكايمية الفنون الجميلة بها . والتحق
بيكاسو الصغير بالاكاديمية بعد أن نجح نجاحا
باهرا في امتحان القبول ، مكتليا بيوم واحد لانجاز
اختبار . كان مسوحا فيه بشهر بأكمله لاجتيازه .
وقد تكرر نجاحه الباهر في العام التالي عندما
التحق باكايمية مدريد حيث أمضى شتاء عام
١٨٩٧ . لكنه مالبت أن ركبته الملل من الجو المقيم
المخيم على أكاديمية مدريد فعاد الى برشلونة ليعيد
نفسه مصورا حرا في عامه السادس عشر .
ولقد كانت برشلونة مدينة فتحت نوافذها ،
للتيارات الفنية الحديثة الوافدة من وراء جبال

ولد بابلو بيكاسو في الخامس والعشرين من
أكتوبر ١٨٨١ في مالاغا على الساحل الجنوبي
لإسبانيا ، المطل على البحر الأبيض المتوسط . وكان
أبوه جوزيه روبرت بلاسكو مدرسا للرسم وأمه ماريّا
بيكاسو أندلسية .

ولم يكن بيكاسو تلميذا نابقا في علومه ، بل
كان قليل الاكتراث بما يدرس له في المدرسة ،
وكان أكثر اهتماما بالهامات الموجودة في مرسم
والده . وفي السن التي يلعب فيها بقية الصبيان
في الحارة كان بيكاسو قد صور لوحات جديدة
بأن تعلق في المتاحف .

وفي عام ١٨٩٥ ولم يكن بيكاسو قد اكمل



التصوير الحديث

دكتور نعيم عطية

وكانت الفترة الاولى التي قضها بيكاسو في باريس قصيرة . باع ثلاثة من رسومه لأحد بالعي اللوحات سيضحى فيما بعد واحدا من أهم بالعي اللوحات في تاريخ الفن الحديث . وهام المصور الشاب اعجابا بلوحات فان جوج ولوتريك . وقد بدأ تأثير لوتريك في اللوحات التي صورها في تلك الحقبة ثم في حقبة التالية المعروفة بالحقبة الزرقاء . وربما كانت اللوحة الجديدة بالاهتمام التي صورها بيكاسو أثناء اقامته هذه بباريس هي «ملهى مولين دي لاجاليت» (١٩٠٠) . أما صديقه

كاساجيماس فقد تردى في الحب وانغمس في الشراب وأوشك على الانتحار وفي ديسمبر عاد الصديقان إلى برشلونة لقضاء اجازة عيد الميلاد . ثم سافرا بيكاسو إلى مدريد حيث أصدر مع الأديب فرانثيسكو دي سولن مجلة فنية شهرية ورغم أن هذه المجلة لم تدم أكثر من خمسة أعداد إلا أنها أعطت المصور الشاب فرصة طيبة للدعاية لأعماله ثم أعدت العدة لإصدار مجلة أخرى إلا أن مشروعها لم يخرج إلى حيز التنفيذ . فاقفل بيكاسو واجما إلى برشلونة حيث أقام معرضا للباستيل والرسوم ثم شد رحاله إلى باريس . وما أن وصل إليها حتى عرضت بعض لوحاته في عرض صغير لم يجتذب

البرانس . وفي حانه . القطط الأربعة . التقى بيكاسو بالكتاب والشعراء والنقاد الطليعيين . وقد تأثرت أعماله المبكرة بالتيار الواقعي من باريس . وهو الانطباعية . وذلك بعد أن كانت رسومه قد انفصلت عن واقعية ملحوظة

وفي عام ١٩٠٠ كان بيكاسو قد بلغ التاسعة عشرة . وكان قد فاز بعدة جوائز في معارض . بما لا جا ومدريد وبرشلونه . وكان بالإمكان أن يبقى بأسبانيا حيث بدأت أعماله تسترعى الالتفات . لكن تعلقه إلى الثقافة دفعه في أكتوبر من ذلك العام إلى السفر إلى باريس مع صديقه الحميم كارلوس كاما جيماس

كثيرا من الانتباه . واستقبله النقاد بفتور اذ عدوه مقلدا لغيره من المصورين ، لكنه لم يكن في الواقع يقلد بل كان يتذوق ويعرب . على أن بيكاسو مالبث أن انطلق في مراحل بسرعة مذهلة جعلت النقاد لا يستطيعون ملاحقته .

وقد ظلت موضوعات بيكاسو لا تتغير ردها من الوقت : طبيعة صامتة ، مناظر من الشوارع ومن الملاهي وعلب الليل . على أن معالجته الحرة للانطباعية تميزت على مر الوقت بأشكال أكثر تناسقا في انماط تسطيفية .

وفي الشهور الاخيرة من عام ١٩٠١ أصبحت ألوانه أكثر تأملا واستبطانا . لقد انتهى الامر بالصدى كاساجيماس الى الانتحار . وفي إحدى لوحات هذه الشهور صور بيكاسو مشهد دفن صديقه . وعندما وصل من برشلونه في تلك الآونة صديق آخر دهش من التحول الذي طرأ على أعمال بيكاسو . لقد تراجعت مشاهد الطرقات وعلب الليل المفعمة بالبهجة مفسحة المقام لنسوة ساقطات ظهر على قسماتهن التعب ، وأمهات خيم الحزن على وجوههن . وكان ذلك إعلانا بمجيء « المرحلة الزرقاء » .

وقد استمرت حالة القلق والتأمل الحزين التي أنبتت المرحلة الزرقاء زهاء ثلاث سنوات (١٩٠١ - ١٩٠٤) وقد اختار بيكاسو في هذه الحقبة موضوعات الفقر والعزلة والتعاسة . وهي موضوعات عزيزة على الروح الإسبانية . وقد عبرت أشكاله المشوهة عمدا عن الشجن واليأس . وكانت موضوعاته مفعمة بالأسى والحسرة . كانت نماذجه مرقى ومقعدين وعجائز وجرحى وعميانا ، وأولادا هزلي الأجساد شاخصي الوجوه . وقد عمد بيكاسو الى حذف كل التفاصيل الخلفية كما عمد الى مط شخصياته لتزويدها بتصوير مأساوي . وقد صورها تقريبا في نغمة واحدة ، باللون الأزرق الذي يوحى بالليل والمأساة والغموض .

واذا أردنا أن نختار لوحة تعبر أفضل تعبير عن « المرحلة الزرقاء » فأننا نختار للوحة « عازف القيثارة العجوز » (عام ١٩٠٣) قالوا قيثارتك زرقاء وأنت لا تعزف الانغام على ماهي عليه . وأجاب الرجل العجوز : الانغام على ماهي عليه تتغير على أوتار قيثارتي الزرقاء . وتصور هذه اللوحة عازف قيثارة نائحا ضريبا جلس الى جوار نافذة تطل على سماء . وبحر قائم الزرق . وتلخص هذه اللوحة اقصى ما وصلت اليه المرحلة الزرقاء من تحويرات معبرة تذكرنا بالجريكو . وقد كان بيكاسو يقول في هذه الحقبة ان أعظم نبع للفن هو الحزن والألم . ولقد أعطيت عدة تفسيرات للمرحلة الزرقاء .

التي هي أقرب الى المدرسة التعبيرية ، فقليل ان تلك الشخصيات انما تعكس روح الكآبة التي خيمت على نهاية العصر . على أن بيكاسو لا يطلق على التفسيرات الاجتماعية لأعماله . ومهما كانت هذه التفسيرات فالامر انما يرتبط بنفسية بيكاسو ذاتها . وتصاوير هذه الحقبة هي تصاوير شاب لم يبلغ الخامسة والعشرين يعيش في الفقر ويتوق الى اكتشاف السعادة وإدراك النجاة . ويجدر أن نقرر أن كثيرا من لوحات « الحقبة الزرقاء » هي من أكثر لوحات بيكاسو رواجاً ، رغم أن من النقاد من يعيب عليها عاطفيتها المفرطة .

وفي عام ١٩٠٤ استقر المقام ببيكاسو في باريس متخذاً لنفسه مرسماً في عمارة عتيقة متداعية في مونمارتر يؤمها الشعراء والمصورون والممثلون وصغار الكتبة وأطلق عليها « المغسل العائم » وعاش بيكاسو خمس سنوات حياة بوهيمية . وعرف الجوع والحرمان الا أن حياته الفنية كانت عامرة . كان بيكاسو في تلك الآونة في الثالثة والعشرين لكن اسمه كان قد بدأ يذيع خارج الثلة الضيقة من الاصدقاء الذين أحاطوا به . وأضحى مرسمه ملتقى فنانيين وأدباء أخذوا يخطون مبادئ نظرية جمالية جديدة .

وفي طلائع عام ١٩٠٥ أخذت ألوان بيكاسو ، تزداد ضياء . ودخلت عليها الألوان الوردية كما دخلت على حياته أيضا . وفي خلال الأشهر التالية بدأ يتلاشى الشجن المستبد به . وبدلاً من تلك المخلوقات الشقية التي تلا « لوحاته الزرقاء » أصبحنا نرى في اللوحات الوردية شخصيات أكثر مرحاً وبهجة : نساء يمشطن شعورهن ، صبيبا يقود جواداً ، فتاة تحمل سلة من الزهور . كما أخذت عظام شخصياته الجديدة يكسوها مزيد من اللحم بعد الهزال الذي كانت تعانيه في المرحلة السابقة . كما انها أصبحت ترسم بمزيد من الاستدارات الكلاسية بدلاً من تلك الاستطالات التعبيرية . لقد ازداد بيكاسو في المرحلة الوردية (١٩٠٥ - ١٩٠٦) رقة وعذوبة . وأتاحت له مشاهد السيرك الفرصة . ليدخل مزيداً من المرونة على خطوطه .

وفي النصف الاخير من عام ١٩٠٥ تخلى بيكاسو عن التجسيم العاطفي واتخذ لنفسه نظرية أكثر موضوعية للأشياء . وفي لوحته « الصبي ذو الفليون » نراه يستكشف لوتا وردياً قريباً من لون الفخار المحروق سيسود في لوحات هذه المرحلة ، كما ساد الأزرق في المرحلة السابقة .

ان الهدوء والدعة التي اتصفت بها المرحلة

الوردية اما تعكس التطورات التي طرأت على حياة بيكاسو الشخصية ، ففي عام ١٩٠٤ التقى بالحسناء فرناند أوليفيه وعاشا عدة سنوات معا . وقد ارتسم جمالها الذي يشبه جمال تمال اغريقي في كثير من لوحاته الوردية . ولأول مرة عرف بيكاسو حياة البيت دون أن يحول ذلك أن تكون حياتهما في كثير من الأحيان عاصفة فقد كان بيكاسو عنيدا متشبثا برأيه . ولقد كتبت فرناند نصف صدقها قائلا : قصير ، أسمر قلق مقلق ، ذوعين سوداوين عميقتين نفاذتين ساكتين . سيء الهضم ، شعره طويل يكتسح ياقة سترته البالية وترتدي خصلة سوداء لامعة على الجبهة الذكية . كما تعرف بيكاسو في هذه الآونة بالأخوين الأمريكيين ليوجير وروستين اللذين أصبحا من أكبر مشتري لوحاته . وخلال شتاء وربيع عام ١٩٠٦ جلست جيرتروستين ليصورها بيكاسو . على أنه مالبث أن انتابه عدم الرضا فمزف عن إنجاز صورتها . وبعد قضاء الصيف في أسبانيا عاد الى باريس وأكمل اللوحة من الذاكرة . ولقد كان طابع القناع الذي كسا الوجه بداية الطريق لكثير من لوحاته اللاحقة . وبعد ثلاثين عاما قالت جيرتروستين عن هذه اللوحة : انها صورتني الوحيدة التي ظلت على الدوام أنا .

٢ - التكعيبية

عمد بابلو بيكاسو منذ عام ١٩٠٦ تحت تأثير النحت الزنجي الى صياغة تماثيل ورسوم وتصاوير اخذت فيها ملكاته الجمالية تتمرد . كانت تلك التماثيل الافريقية التي بدأت تغزو أوروبا آنذاك تقوم على تضخيم مشحون بطاقة انفعالية . وقد بهرت هذه المصنوعات البدائية بيكاسو بخشونتها وثرأ تعبيراتها ، وتجريدتها الجسور .

وعندما أطلع بيكاسو أصدقاءه في مرسه الحرب عام ١٩٠٧ بالمفصل العائم على لوحته «آنسات أفينيون» افتتح فصل جديد في تاريخ الفن ، فتكوين هذه اللوحة الشهيرة ينقصه التماسك ، واللون خشن جاف ، وشخصها تتحرك في قلق . لكن الخطوط والزوايا وانحدار المسطحات أعلنت اتجاهها جديدا في التصوير الحديث . ولم تكن الثورة التكعيبية بعيدة .

وقبيل ذلك بقليل كان بيكاسو قد اكتشف في إحدى زيارته الدورية الى أسبانيا عبقرية الجريكو الذي بدا تأثيره عليه في استعالة شخصه بمرحلة الزرقاء . ولقد كان لهذا التأثير المزدوج - أشكال الجريكو الحادة واستعطالاتها المدية من

ناحية وتشويهاات النحت الزنجي من ناحية أخرى - بالإضافة الى خبرة بيكاسو بنحت بلاده أي بالنحت الابيري . ثم دراسته التحليلية للوحات سيزان الأخيرة - كان لكل هذا الفضل في مولد لوحة من أهم لوحات الفن الحديث وهي لوحة «آنسات أفينيون» التي تعد أول لوحة تكعيبية ، ولم تكتسب هذه اللوحة تسميتها المشهورة الا بعد مايزيد عن اثني عشر عاما . ورغم انها لم تعرض على الجمهور الا بعد ثلاثين عاما فقد كانت معروفة ومحل دراسة لا من رفاق بيكاسو وحدهم بل ومن كثيرين من المصورين الشبان .

ولا يجدر أن ننظر الى هذه اللوحة الا كما ننظر الى أول سيارة صممها فورد بالمقارنة الى سيارات اليوم . ان هذه اللوحة لا تشر الناظر قط ولا تبعث في نفسه أي احساس جمالي ، ولكنها في الواقع دراسة تجريبية فتحت الطريق لنوع لم يكن معروفا من المعالجة التصويرية ويجب عند اقترابنا من هذه اللوحة أن نضع موضع الاعتبار تعاضى بيكاسو للون ومحاولة الاستفادة من مقومات الفنون البدائية واهتمامه بالتشويهاات الزنجية واستخدامه للزوايا الحادة المتنافرة .

فتحت «آنسات أفينيون» اذن الطريق الى التكعيبية . ولقد ابتدع «التكعيبية» اثنان من المصورين هما بيكاسو وجورج براك اللذان التقيا عام ١٩٠٧ . وقد كانت «الوحشية» تلفظ انفاسها الأخيرة آنذاك بعد أن أشعلت نيرانا لونية مالبثت أن خمدت ليجد المصور نفسه في مرحلة من تأمل الشكل والتفكير فيه . فقد بدأ بين جدران مرسه يلحظ الأشياء المحيطة به بانتباه أشد المنضدة والزجاجة ، القدح ، علبة السجائر ، الجريدة ، وغيرها من الأشياء . وأخذ يركز عليها نظرة متفحصة متغلغلة كما لو كان يراها لأول مرة وكما لو كانت غير معروفة له من قبل . ومضى يفوس في هذه الأشياء ويتسلل الى أعماقها ، مثل الروائي الذي يتغلغل في سويداء أبطاله . وقد وجد المصور نفسه يستقر داخل الجمادات بنسوع من التعاطف معها والاحترام لها . وبدأت الأشياء من جراء ذلك تكشف لهن ذواتها ، عن أشكالها وتركيبها ، عن سطوحها وابعادها . وعندما عمد الفنان الى تصويرها بنظراته الجديدة ولدت «التكعيبية» وهجر جوجان الى سيزان . واكتشف الواقع من جديد ، وعلى الاخص الواقع بكتله واحجامه وابعاده . وبهذه النزعة العقلية الصارمة كبح بيكاسو وبراك جماح الوحشية ، مخضعين الواقع لعمليات حسابية دقيقة .

«التكعيبية العوفيقية»

وقد نشأت «التكعيبية العوفيقية» كرد فعل ، لأسلوب «التكعيبية التحليلية» التي وصلت الى نهايتها الكالحة عندما لم يبق من الشيء الذي بدأ به المصور سوى كسرة ضئيلة من شكله المندثر ، مثلا خط منحني أو خطان وبضعة خطوط متوازية تبدأ ، وتنتهي في فراغ أسود توحى بالقيثارة وأوتارها . وذات يوم قرر أحد الرائدین ، ربما كان براك أو ربما كان بيكاسو أن يبدأ كل شيء من جديد من النقطة التي انتهت فيها التكعيبية التحليلية التي باعادت بقادرة أن تمضي الى ما هو أبعد مما وصلت اليه في طريق تفتيت الاشكال وسحقها . وأخذ الفنان التكعيبى ينتقى جزئية مميزة من الشيء ، كأوتار كمان أو مسند كرسي أو بضعة سطور من مقطوعة موسيقية مطبوعة - ويرسمها في لوحته ، كنواة أو محور يدور حوله تكوين ذو بعدين ، كما يغزل عازف البيان عندما ينتقى عبارة موسيقية ، ويبنى عليها تنويعات متعددة . وهكذا عاد الشيء او الاجزاء المميزة منه الى الوضوح في اللوحة بدقة واقعية . واذ براك يطرب من ذلك وينتقل خطوة أخرى مستثيرا الواقعية باستخدام الحُذع البصرية في تكويناته التكعيبية . وبمهارة شديدة أدخل في لوحاته حبيبات خشبية ومسامير وقصاصات من أخرى ندت على غابة من الزاوية

وقد مرت «التكعيبية» بمرحلتين : الاولى هي المرحلة التحليلية التي امتدت من عام ١٩٠٩ الى عام ١٩١٣ . وقد عمد فيها المصور التكعيبى الى تفتيت أى شكل معروف لديه الى مكعبات ثم يعود الى تجميعها في كتل بنائية على شكل نحتي ثلاثي الابعاد . واذا كان سيزان في لوحاته التي كانت نواة للتكعيبية وفي بيانه المشهور عن تحليل الطبيعة الى اشكالها الاصلية ، فقد اشار الى الاشكال الاسطوانية والمخروطية والكروية دون أن يشير الى المكعبات فقد مضى براك التحليل وبيكاسو الابتداع في تقصياتهما التشكيلية الى الاعتداد بالشكل التكعيبى واستخدامه لاعادة بناء رؤاهما للوجود .

ثم عمد بيكاسو وبراك بعد ذلك الى رج مكعباتهما التي بدأت تتحرك الى الامام والى الخلف من خلال معالجتها بانغراق بعض واجهاتها في الظل وبعضها الآخر في النور . فتدب فيها بذلك الحركة مقتربة ومبتعدة من المتفرج تبعالاجزاء المظلمة من المكعبات .

ورغم أن براك قد استخدم التكعيب في مشاهدة الطبيعة الا أنه سرعان ما كف عن معالجة المناظر الطبيعية واقتصر مع بيكاسو على تركيز اهتمامه على الاشياء المصنوعة بيد الانسان مثل المناضد .

والكراسي والالات الموسيقية وقطع النرد ، والزجاجات وما شاكل ذلك . على انهما مضيا ايضا



الوجهة الذهبية عام ١٩٠٤ ٤٦٣ × ٣٧٧ مم

لتصور الأشياء من كل الوجوه في ذات الوقت .
متوصلا بذلك الى صورة ديناميكية للموجودات .
وهو ما اوصله الى أن يحطم زمن اللوحة والمنظور
التقليدي الذي كان سائدا منذ عصر النهضة .
ولقد ذهب المنظور التقليدي الى افتراض ثبات

بصورها من الداخل باعتبار انه هو وهي كائن
واحد ، ولذلك فإن المصور التكعبي يرفض النظرية
السائدة في منطق الرؤيا من أن الانسان لا يرى
ولا يمكنه أن يرى ذات الشيء من أكثر من وجه في
ذات اللحظة . رفض المصور التكعبي هذه النظرية

العمل على خلق عالم يحاذي عالم الطبيعة ، عالم ملحمي يتفق مع مرحلة النمو الحضاري لكنه ينطوي على العزيمة الأكيدة على تجاوزه . ومن ثم كان على الفنان أن يعيد عملية التشكيل لا أن ينقل الطبيعة بعذافيرها . ولهذا يعتبر فن بيكاسو تأكيداً على الإرادة في تشييد العمل الفني ، ودعماً للانسان ضد القوى الطبيعية أو الاجتماعية التي تهدد بأن تسحقه تحت نيرها ، وإقراراً لحق الانسان في أن يحقق ذاته ويبتكر ، ويصنع حياته ويشكلها كيفما هدته بصيرته الداخلية ، وبذلك جعل بيكاسو الفن عملاً إيجابياً ديناميكياً بدلاً من كونه عملاً سلبياً ساكناً .

٢ - مبادئ التكعيبية

ليس الفنانون أنبياء لكن أعمالهم تنطوي في بعض الأحيان على نبوءات غريبة . ذات يوم في مطلع الحرب العالمية الأولى كان بيكاسو يسير مع صديقته الأمريكية جيرترود ستين في أحد شوارع باريس ومرفت أمامهما عربة نقل عسكرية مدهونة بالألوان مبرقشة لتعمية العدو فصاح بيكاسو : نعم ، نحن الذي صنعنا هذه ! إنها التكعيبية .

وبعد أن خاض بيكاسو مغامرة التكعيبية بكل ضراوة جاءت اللحظة التي فقدت فيها هذه التكعيبية طلائعها من خلال تزمتهما . فقد انتهى الأمر بالتكعيبية أن أضحت سجنًا للمصور أسواره هي الغرف المخلفة والجمادات الكئيبة المعتمة الموحشة . صحيح أن التكعيبية قد أعادت إلى الرسم سيطرة ضرورية ، وفائقة مما أعاد إلى التصوير نقاوة الخط وهندسية الشكل ودقة النسب وصرامة التكوين ، إلا أنه سرعان ما تبين بيكاسو ضيق النظرة التي كان أول من تمسك بها وناصرها . فما لبث أن اختط بنفسه سبيلاً جديداً . وعكف رسم المكعبات والمخروطات والأشكال الهندسية على دراسة الأساتذة القدامى وكانت هذه هي الحقبة التي اشتغل فيها مع فرقة « الباليه الروسي » .

فتح بيكاسو أكثر من طريق ليدل على أن الروح النضاحية في حاجة إلى أن تجد على الدوام دون أن تستسلم لليأس ، فلم يكن اليأس التربة التي نبت فيها فن بيكاسو وهو ما يميزه عن التجريديين . ولم يكن بيكاسو مصوراً تجريدياً أو لاموضوعياً ، فقد دأب على تثبيت نظره على الواقع وموجوداته . كل ما في الأمر أنه عمد إلى تفكيك صورة الواقع ، وإعادة تركيبها على نحو ينطوي ، بالأقل في نظره ، على قسط أكبر من المعنى . ولم يعتبر بيكاسو فناناً وسيلة للفرار من العالم الحقيقي بحجة الغوص في

العين التي ترى ، ورفضت التكعيبية ذلك عارضة الأشياء في حالة من التتابع وفي أوضاع مختلفة ، ومن زوايا متنوعة كما تبدو للانسان يحيا ويتحرك ، بل ويحلم ويتذكر . لقد كان تصوير بيكاسو في هذا المقام تعبيراً حياً ومباشراً للفن في عصر السينما الذي لا تبدو فيه صور الوجود في حالة من الثبات قط . بل في حالة تتابع وتداخل على الدوام . وقد فقد الزمن مع السينما خصيصته الأساسية : الاستمرار وعدم الرجعية . فأعاد الزمن في الفن خطاً متواصلاً متجهاً إلى الأمام ، فيمكن للانسان أن يتحرك في كل اتجاه . إلى الخلف ، إلى الذكريات ، إلى الأمام ، إلى الأمنى والأمال .

ونرى من ذلك أن المصور التكعيبى مصور منمرد مصور يعاود النظر في المسلمات التي تواترت ، واستتببت ، بل واستبدت بفلسفة التصوير منذ أول عصوره . ولقد كانت التكعيبية - بمسند الوحشية - هي النظرية الجديدة بحق في القرن العشرين ، مما يجعلها جديرة أن تحتل مكانتها في تيار الفكر التصويرى .

ولقد اتصف القرن العشرين في مجال التصوير ، وربما أيضاً في مختلف الفنون والآداب ، بأنه عصر التساؤلات ومراجعة الأصول المستتببة . وقد تعددت في مجال التصوير المذاهب والتيارات تعدداً مهولاً . على أن المطابع السائدة في كل هذه المذاهب والتيارات إنما قامت كرد فعل للانطباعية التي انتهى بها القرن التاسع عشر . وقد عرف القرن العشرون بعد ، الانطباعية التعبيرية والوحشية والمستقبلية والبدائية والسيرالية والتجريدية . وتفرعت كل من هذه المذاهب إلى روافد متشعبة . وفي خضم كل هذه النظريات ، أو بعبارة أخرى ، كل هذه التساؤلات هبت التكعيبية أيضاً كأحد التساؤلات عنفاً وأصالة .

والذي ولدته التكعيبية كان فنا لا يرضى بخضوع الانسان العاجز للمصير الذي لا يملك له تبديلاً ، بل ويؤكد عظمته في مواجهة ذلك المصير . ولقد أدركت التكعيبية أن يقف الفنان أمام الطبيعة سيداً خلاقاً . لا مقلداً وعبيداً ذليلاً .

ولقد تأكد لبكاسو من دراسته لعنونة البدائية أنها كانت تعبيراً عن رغبة أصولية في الانسان الذي لا يقف من الطبيعة موقف المتأمل والاعجاب . بل موقف الرعب والقلق . رغبة ملحة في التغلب على مخاوفه بالالتقاء إلى تعبير بوطيد أقدمه في مواجهة القوى الخارجية المهددة . ولقد خلص بيكاسو من دراسته إلى أن من الضروري عدم الوقوف باليمن عند حد السرور أو الزخرفة بل يجب

روحانيات استبطانية ، بل ظل مفتتحا للوجود ،
يشرى فنه بالتجارب الملموسة . ولهذا لم يتردد
عندما دعاه جان كوكتو الى ايطاليا ليعيد ديكورات
لفرقة باليه دياجيليف ان يبدأ مرحلة كلاسيكية .

فقد التقى بيكاسو عام ١٩١٧ بجان كوكتو الذي
كانت فرقة الباليه الروسى على وشك أن تقدم باليه
« الاستعراض » من تأليفه ، فدعاه الى روما لعمل
الديكورات اللازمة . وهناك التقى بدياجيليف ،
مؤسس فرقة الباليه الروسى والذي كان يؤمن بأن
الديكور فى المسرح ليس مجرد خلفية ساكنة بل
عنصر اصوليا وايجابيا وقد جمع حوله مصورى
الطبيعة وموسيقىها واستعان بانتاجهم فى الباليهاته
التي ذاع صيتها كما التقى بيكاسو فى روما
بالراقص ماسين الذى اضحى صديقا حثيثا له .
وبالموسيقى ايجور سترافينسكى الذى اعسده
ديكورات باليه « القبعة المثلثة الالوان » وقد رسم
بيكاسو لهؤلاء الفنانين رسوما قلمية اربية . وكان
قد عاد يمارس قدرته الفارقة على استعمال القلم
الرصاص منذ عام ١٩١٥ فرسم صورة لتاجر
اللوحات فولار متناهية الدقة والاحكام على طريقة
النجير الذى كان بيكاسو يكن لفنه عميق الاحترام
والاعجاب . كما أنتج فى الاعوام التالية رسوما
واقعية تميزت بالرشاقة مع الاقتصاد فى الخط .

والتقى بيكاسو فى روما ايضا باولجا كوكلوا
راقصة الباليه وتزوجها عام ١٩١٨ وقد ولد نجاح
ديكوراته وجه الجديد فى نفسه احساسا بالراحة
والدعة انعكس فى انتاج مرحلته المسماة بالمرحلة
الكلاسيكية الممتدة من عام ١٩١٨ الى عام ١٩٢٤ .

على أن هذه المرحلة الكلاسيكية لا تعتبر ارتدادا
فقد نهل بيكاسو فى هذه المرحلة من المصادر الجمالية
القديمة ، ولكن بكل ما فى تجاربه السابقة من قوة
وتركة . ولهذا فإن هذه المرحلة اختلطت بانتاج ذى
لزعة تكعيبية ايضا . وقد ولدت فرشاته فى سنوات
تلك المرحلة عالما من العمالقة والمردة تبدو كما لو
كانت قد قذبت من الصخر والحجر رغم ما تفيض به
فسماتها من مراة الحياة .

ويبدو أن العزلة التي وجد بيكاسو نفسه فيها
اثناء الحرب العالمية الاولى بعد أن استدعى رفاقه الى
ساحات القتال قد جعلته يبحث بلهفة وعبادة عن
حرارة الحياة ويقتبل كثيرا من القيم الجمالية الوقور
عبر عصور عديدة .

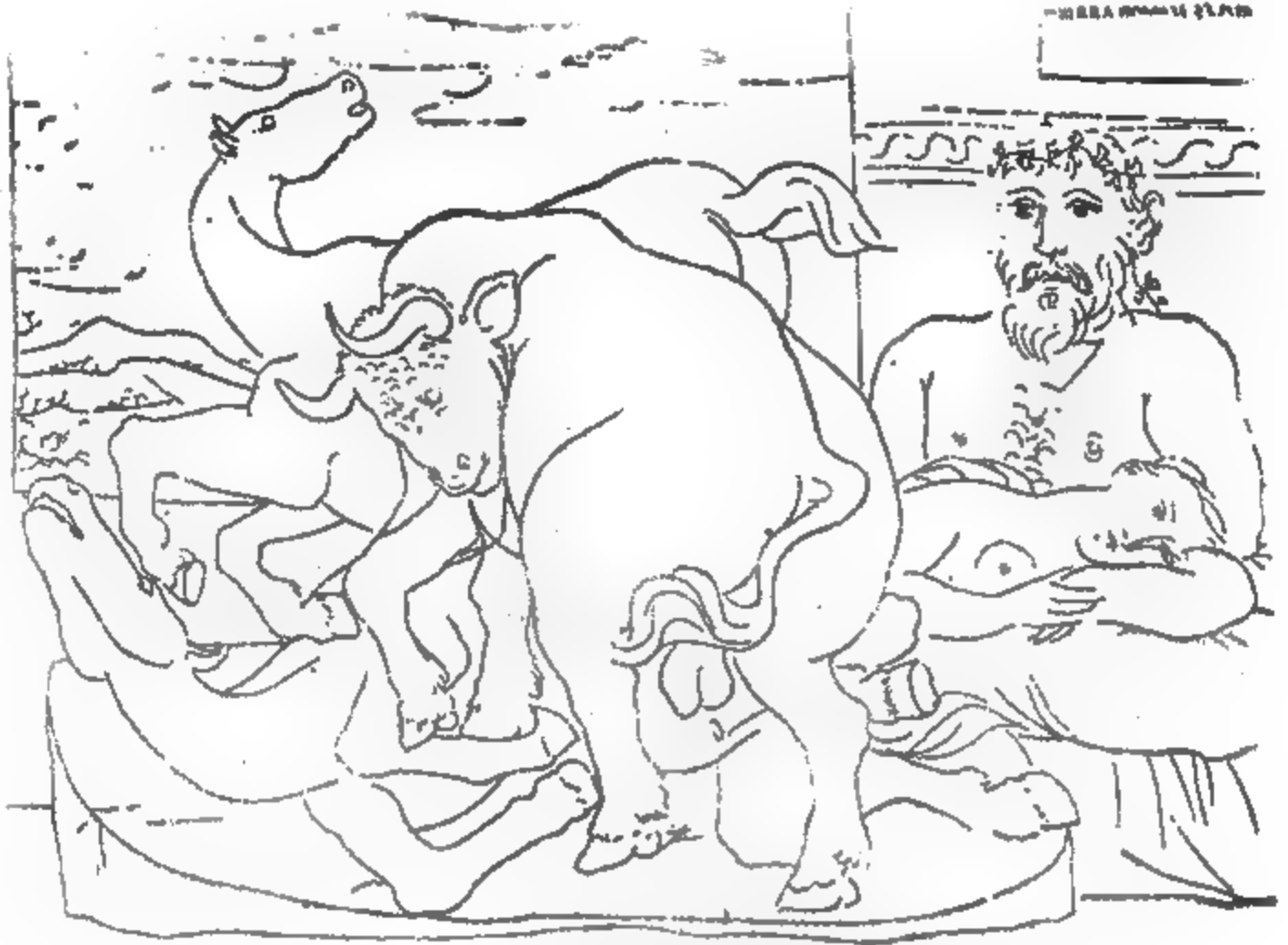
واذا رجعنا الى الفن الكلاسيكى فاجابنا نجده يلقبنا
درسا هاما . ما الذى يجعلنا ننقل ونعجب بلوحة
كلاسيكية تتناول موضوعا دينيا ؟ انه ولا شك ،
ليس الموضوع الذى صورته اللوحة بالنسبة لآناس

عميدتهم الدينية مقايمة لعقيدة المصور ، بل هو على
وجه اليقين اللغة التشكيلية . ان ثمة لغة تشكيلية
قادرة اذن أن تتحدث الى العيون والقلوب بصرف
النظر عن الموضوع الذى تتكلم عنه ، لغة مفرداتها
الخطوط والزوايا والالوان والابعاد والتوفيق بين كل
هذه العناصر لاعطاء القلب والعين التأثير المطلوب .

وفى عام ١٩٢٥ اندفع بيكاسو فجأة فى مرحلة
طويله من التشويشات المسوحية . امتدت من ١٩١١
الى ١٩٢٥ . ان رجلا تندرعه كل هذه الحاجات
الروحية المتضاربة ، رجل مفتتح الخواص لكل تيارات
عصره ومتدفقا مع كل مفامرة جسور - مثل هذا
الرجل ما كان بإمكانه الا يرى السيرىالية ويقبل
عليها فقد انطوت على نزعه تحد ورغبة عارمة فى
التدمير حركت فيه نوازعه العدمية . لكن بيكاسو
مالبت ان انصرف عن السيرىالية التي لم تشبع
نهفته الجمالية ولم يرض عن انشغالاتها الخارجة
عن التصوير وجعلها الفن تابعة لموجبات لاجمالية .
على أن بيكاسو قد احتفظ على أى حال من التجربة
السيرىالية باخميرة القادرة على تجديد الهامة .

وبعد مرحلة رومانسية قصيرة صور فيها مناظر
من الحياة الشعبية ومصارعات الثيران مستلها
روح مواطنه الخالد فرانشيسكو جويا . بعد تلك
المرحلة القصيرة عمد بيكاسو الى استكشاف احلامه
ومكنونات عقله الباطن وتجسيد تلك الصور
القامضة التي تدور فى متاحف النفس . وأطلق
العنان للاشباح والمسوخ والاطياف الفارقة فى اعماق
عقله الباطن . وازدحمت لوحاته باشكال خرافية
بلا معنى محدد . وقد احكم تديرها - والوانها
واعنة وكتلها ضخمة تقف على نحو عبثى مضحك
فى فراغ بلا اعماق . وقد اجتمع فى اعمال بيكاسو
سمة تيار السيرىالية ، تيار استكشاف مجاهل
العقل الباطن وتيار قلب الواقع وتخريبه لسير
الاعماق واسترجاع الدعائم الاصولية .

وكانت حاول السيرىاليون الذين كانوا ذاتى
الضمير اذ ذلك ان ينسبوا بيكاسو اليهم ، الا أن
فن بيكاسو كان من الاتساع والشعب بحيث كان
من المتعذر ان يندمج فى حركة بعينها ، بل انه كان
بفاته حركات فنية عتابة . وقد اعجب الدربة
بريتون زعيم السيرىاليين بيكاسو ايضا اعجاب
لانه على حد قوله خرج بالفن عن القانون وتزع عن
الاشياء مفهوماتها التقليدية على ان اعمال بيكاسو
ليست تابعة من التقاليد التي يدعو اليها السيرىاليون



منظر صراع بين ثور وحصانين عام ١٩٣٣ ١٩٤ × ٢٦٧ سم

وقد اتخذت تشويهات بيكاسو اول الامر شكل خطوط انسيابية متشابكة توحي باجساد انسانية ثم اوضحت في عام ١٩٢٧ اشكالا لا انسانية عنيفة ثلاثية الابعاد ذات طابع نحني .

وعندما امضى بيكاسو الصيف على شاطئ الريفييرا عامي ١٩٢٨ و ١٩٢٩ حول المصطافين الى تلك الاشكال الالبشرية الغريبة ورسمها مسجاة على الرمال الصفراء ومن خلفها السماء اللازوردية ، والبحر الازرق . وهذه الاشكال اللامقولة التي نستجم في هدوء على الشاطئ لا تحتمل اقل شبه بالانسان الا انها توحي على اى حال بصيحات يلمنون ويرقدون ناعمين يدفنه الشمس .

وفي عام ١٩٣٢ امضى بيكاسو الى مرحلته المسماة

فقد تمسك بيكاسو بالارادة المدركة لما يفعله الفنان الا ان ماهو جدير بالتقدير عند بيكاسو هو قدرته البخارقة على ان يواجه ماهو موجود فعلا بساليس موجودا اربما يمكن ان يوجد . وهو بذلك ينتزع المرء من قيود الرتابة وبلادة الحس . وتتجلى عظيمته في نظر بريتون في انه كان على الدوام في حالة دفاع عن ذاتيته ازاء طغيان العالم الخارجي . لقد تحرر بيكاسو من نير الاشياء المعتبرة في حده ذاتها جميلة وممتعة ويبحث عن الاشياء البائسة الرديئة التي ماكان الفنانون التقليديون يلتفتون اليها ليكشف عندها متسائلا ليس في هذه الاشياء ايضا نواة من الجمال . ويجب لنتذوق كثيرا من اعمال بيكاسو ان نطرح وراء ظهورنا كل مايعد حسب المنطق والمثل جميلا .

« بمرحلة الوجوه المزدوجة » والصـور المزدوجة محاولة لتقديم الوجه الانساني في اكثر من وضع في وقت واحد ، وبعض هذه الوجوه التي يصنعها بيكاسو ذات قوة تعبيرية متناهية . مثل وجه « المرأة التي تبكي » التي صورها عام ١٩٣٨ حتى ان المشاهد ينتابه الاحساس بان بيكاسو ماكن يصور بتلك اللوحة وجها بل حالة نفسية .

ومنذ ان جاء هتلر الى الحكم في المانيا عام ١٩٣٣ استشعر بيكاسو حدة الصراع الذي يمزق العالم وحياة الدماء التي سيلقى به فيها . وتجلى امام بصيرته سؤال اخطر من كل الاسئلة التي عرض لها فنه من قبل . ماقيمة الانسان ؟ ويحكي الناقد كاهنويلر ان بيكاسو حدثه عام ١٩٣٣ عن فن ليس هو فحسب الاجابة عن المشكلات الشخصية في الكعاج نحو رؤيا جمالية جديدة ، بل الاجابة على الاسئلة الملحة التي تؤرق بال البشر اجمعين . وقد استعر نار السؤال والاجابة في « مصارعة الثور ميناتور » عام ١٩٣٥ حيث نرى الزواج الابدي في قلب الانسان بين النور والظلام ، بين الحرية والاستبداد .

وفي عام ١٩٣٧ بدت تعبيرية بيكاسو عارمة وقد اتارتها الحرب الاهلية الدائرة في بلاده فرسم لوحته الحائطية الضخمة « جيرنيكا » في سورة من الغضب والاشمئزاز في أعقاب ارسـال النازي لطائراتهم لمناصرة الجنرال فرانكو وتدميرها للمدن المفتوحة والاعتداء على القوم العزل في جيرنيكا عاصمة مقاطعة الباسك باسبانيا .

وخلال الحرب العالمية الثانية مضى بيكاسو يصور بقتامة متنقلا بين البورتريهات الواقعية والاشكال المشوهة كما اقبل على النحت ايضا . وقد امرت قوات الاحتلال النازية بعدم السماح باقامة معارض لأعماله ولكنه كان قد بلغ من ذبوع الصيت ما جعل الألمان يتكسبون عن الفتك به . وبالرغم من أنه كان على رأس قائمة الفنانين الذين أعلن هتلر أن فنهم هو فن منححل جرؤ كثير من المثقفين الألمان على زيارته في مرسه . وكان بيكاسو يهدى كلا منهم صورة فوتوغرافية من لوحته « جيرنيكا » وكان في هذه الهدية معنى ضمني من السخرية والاحتقار . وذات يوم حضر اليه مندوب هتلر في باريس اوتو ابيتز يعرض عليه زيادة في مقادير التمويل المقررة له من

الطعام والوقود فرفض بيكاسو الاعانة وقاده الى الباب مطرودا . وعند خروجه لاحظ ابيتز صورة من « الجيرنيكا » فالتفت الى بيكاسو ساخرا وقال له « آه ، انت الذي فعلت هذا اذن ، ياسيد بيكاسو ؟ » فاجابه الفنان ببرود : كلا . انه انتم الذين فعلتموه

وفي عام ١٩٤٩ قدم بيكاسو للشعب وللسلام لوحته ذاتة الصيت « الحمامة » التي دخلت كل البيوت والقلوب ، ومنحت العديد من الجوائز والاعسة .

وتحت تاثير انفعاله بأعمال الوحشية في كوريا أنتج لوحته « مذبح في كوريا » عام ١٩٥٠ يمانا منه بمبدئه الاصيل من وجوب الدفاع عن الانسان ضد كل الاعتداءات البربرية عليه ، سواء كانت تلك الاعتداءات في اسبانيا ام في كوريا ام في الجزائر .

وفي عام ١٩٥٢ صور « الحرب والسلام » موجهها كلامه الى الانسان في هذه المرحلة من التاريخ ليختار بين ان يحطم كل حضارة او ان يجعل الارض جنة لكل البشر . ويقول بيكاسو : اني فخور لانني لم اعتبر التصوير في أي وقت من الاوقات ، مجرد متعة او تسلية ، بل اردت من خلال الخط واللون ، طالما انها اسلحتي ، ان اتغلغل وأتقدم في ادراكي للوجود . فلم يبتدع التصوير لتزوين الشقى بل هو أداة حرب ايجابية وسلبية ضد العدو . ولقد كانت حياتي على الدوام دفاعا ضد الرجعية وموت الفن .

وفي يونيو ١٩٥٥ أقيم معرض شامل لأعمال بيكاسو في باريس . وكان من ابرز ماعرض في هذا المعرض تنويعات من أربع عشرة لوحة صورت في المدة من ١٢ ديسمبر ١٩٥٤ الى ١٤ فبراير ١٩٥٥ على لوحة ديلاكروا المسماة « نساء الجزائر » وقد اثبت بيكاسو في تنويعاته هذه تعطشه الدائب الى اللون والحركة .

والحق يقال ان مامن لوحة اورسم لبيكاسو يعتبر خاتمة مطاف ، فان قدرته الفائقة على التجدد تودع كلا من اعماله قيمة فنية جديدة تثير الكثير من الجدل والنقاش .

« نعيم عطية »

حاجتنا في السينما الى التفكير المعاصر

عيد الفتح البارودي

دفعنا عنى على احكامارات المنتجين والموزعين بمختلف صورها ٠٠ ثم ماذا ؟ هل خلق عقليه سينمائية جديدة ؟ هل أنتج افلاما تساير طبيعة وظروف المجتمع الجديد ؟ ام أنه - فقط - حل محل المنتجين والموزعين فى دفع تكليف الافلام واخذ حصيلتها من شبك التذاكر ، بينما بقى مستوى الافلام - او معظمها - كما هو قنيا وفكريا ؟

لكى نجيب على هذه الاسئلة ، نأخذ امثلة من انتجه القطاع العام ٠٠ وسأختار هذه الامثلة من بين الافلام التى يعتر باننتاجها

انه يعتر باننتاج او توزيع الفلام حققت نجاحا بين الجمهور ، ومنها - مثلا فيلم « منتهى الفرح » الذى قام بتوزيعه ، فماذا فى هذا الفيلم من مميزات انه يدور حول حدودة تفتقر الى البناء الفنى ، وأحداثها مفتعلة ، بل انها عبارة عن مجموعة لوحات غنائية « ملزوقة » بجوار بعضها ، لمجرد تقديم مجموعة من المطربين فى اغان فردية ليس بينها أى رابط او اية صلة ، والأغاني نفسها ليست اغانى سينمائية ٠٠ فيلم لو اتنا حاولنا أن نقيسه بأى مقياس فنى لحكمنا بأنه مجرد تهريج ، ومع ذلك فان مؤسسة السينما رصدته بين الافلام ذات الايرادات المرتفعة ، اذ بلغت ايراداته فى العرض الأول حوالى ٢٧٨٥ جنيها

نأخذ مثالا آخر : ان القطاع العام يعتر باننتاج افلام مشتركة « أي افلام تشترك فيها الدول

من بحصيل الحاصل ان نصف السينما عتده بالتفاهة ، فان افلامنا قافهة فعلا ٠٠ وانما المهم هو ان نتشملها من هذه التفاهة ٠٠ كيف ؟

ان الطريق الى ذلك هو أولا ان نعرف اسباب قاهتها ، وثانيا أن نعرف وسائل معالجة هذه الاسباب ، وثالثا أن نعرف كيف ننفذ هذه الوسائل ٠٠ فإذا كان الطريق واضحا بهذا الشكل ، فلماذا لانزال متخلفين ؟! اما اتنا نجعل هذا الطريق وهذه مشكلة ، واما اتنا نجعل كيفية اجتيازه وحسنه مشكلة ثانية ، وطبعاً فى الحالتين لا يمكن أن نتجاز المسافة بين التخلف والتقدم ، ولا بد من مواجهة المشكلتين بترتيبهما الطبيعى . ولكن المدهش اننا «قرنا الى المسئلة الثانية مباشرة ، وكأننا فرغنا من حل المسئلة الأولى

الدليل على ذلك اننا لانزال للآن مركز اهتمامنا فى انتاج الافلام ، ولا نكثر بتصديق تفكيرنا السينمائي

ان عدم الاكترات بالناحية الفكرية كان مسايرا لطبيعة وظروف الحقل السينمائي فى الماضى ، حينما كان يسيطر على هذا الحقل عدد من (المنتجين والموزعين) الذين يجهلون أبجديات السينما ، ولا يعرفون غير شبك التذاكر فقط ٠٠ أما الآن فقد تغيرت حياتنا واقتصادياتنا وأفكارنا ، وكان من نتائج هذا التغيير فى الحقل السينمائي أن انشأ « القطاع العام » ليقضى على المساوى السينمائية

الأجنبية المتقدمة في صناعة السينما ، على أساس أن هذا النوع من الأفلام يفيدنا أولا بالاحتكاك بالحجرات الفنية العالمية ، وثانيا بخروج الفيلم المصري إلى الأسواق العالمية ، وثالثا بالمساهمة في التنمية الاقتصادية عن طريق توفير العملات الصعبة . نتيجة لاستثمار أموالنا مع هذه الدول ، فضلا عن «صيلة إيرادات هذه الأقدم من عرضها في الخارج» الخ .

وصحيح أن هذه موانع لا جدال في قيمتها . ونحى في التطبيق ماذا فعلته ١٩ ؟ ان حدث ما انتجته من هذا الطراز فيلم اسمه (جمال بلدنا) أخرجه المخرج الإيطالي « ماريو روسو » وقم بتصويره مصورا إيطالي ، لماذا استندنا من الاحتكاك بخبرة السينمائية الإيطالية ١٩ ؟ ان الفيلم من الفروع التسجيل ، والمقصود به إعطاء فكرة عن بلادنا بالانتماء الذي أحرزته في مختلف الميادين ، ولكنه فشل في إعطاء هذه المكرة في صورة سينمائية لماذا ؟ بدأ الفيلم بمقدمة زخرفية ، ثم راينا الكاميرا تصور (أبو الهول والأهرامات) في أوضاع مقلوبة مجرد لقطات سريعة جدا أراد بها المخرج والمصور استعراض مقدرتهما على « شقيلة » الكانديت ، ومع أن هذه « الشقيلة » لا تدل على مقدرة كبيرة ، فإن هذه العملية الاستعراضية استمرت طول الفيلم من أوله إلى آخره دون أي مبرر فني . . من الجائر استخدام هذه العملية في لقطات معينة للدلالة على معنويات معينة ، أو للمقارنة بين المعالم القديمة والجديدة ، أو للتعبير عن التغيرات التي حدثت في حياتنا ، ولكن لم تلمس أي شيء من ذلك في الفيلم إطلاقا ، بل أن اللقطات ظلت تتتابع بهذه الطريقة وبهذه السرعة على وتيرة واحدة وبايقاعات واحدة ، لا فرق بين تصوير حركة العمل داخل المصانع وحركة الرقص في الرقصات التي صورها الفيلم . . أكثر من ذلك أن الكاميرا لم تصور حياة الناس ، بل في اللقطات الأولى صورت بعض الأفراد في بعض الأحياء الشعبية ، واختارت عنهم نماذج بدائية ، مثل حارس قفص الخبز في الشارع ، وحامل المبخرة أمام أحد المساجد ، وخيل اليأس أن الكاميرا اختارت هذه النماذج لكي تصور بعد ذلك نماذج أخرى لتقارن بين رواسب الحياة القديمة ومعالم الحياة الجديدة ، ولكنها لم تفعل هذا ، ولم تتجه بعد هذه اللقطات إلى الناس إطلاقا . . ثم ان السيناريو لم يكن فيه

أي ارتباط فني . . . مجرد لقطات متتابعة بلا ترتيب فني على طريقة « صندوق الدنيا » وكان الخادما السينمائيون فووغرافيا تقتطع الصور كيفما اتفق . . ثم ننس في السيناريو ما يدل على أن السيناريست يعرف أن السيناريو هو لغة السينما ، وأن هذه اللغة - مثل أي لغة عبارة عن جمل مفيدة تعبر عن شيء ما . . أيضا الموسيقى التصويرية المصاحبة للفيلم كانت كلها عبارة عن انغام صاخبة ليس فيها أي تعبير عن طابعنا أو شخصيتنا ، وليس فيها أي تطوير لموسيقانا ، وليس فيها أي ارتباط بالمشاهد التي صاحبها ، انني لا أدري كيف يمكن أن يعبر مثل هذا الفيلم عن بلادنا عندما يعرض في الحرج ، ولا أدري ماذا استفدناه من خبرة الفنانين الإيطاليين الذين اشتركوا فيه

ناخذ مثالا ثالثا من نوع آخر . . ان القطاع العام يعاخر بأنه بدأ إنتاج أفلام « جادة » ، دین النظر إلى شبك انتذاكر ، ومنها - مثلا - فيلم « ثمن الحرية » ساذ في هذا الفيلم من مزايا ١٩

القصة مقتبسة من مسرحية (مونسييرا) وهي مسرحية ممتازة ، والذي أشرف على إعدادها سينمائيا هو نجيب محفوظ ، وهو أديب كبير ، ولكن عملية الإعداد أضاعت فكرتها وهدفها وأفقدتها كل أسباب «مبازها لماذا ١٩

ان مؤلف المسرحية استلهم الأحداث من حركة تحرير شعب فنزويلا عندما كان الجيش الاسباني مستبطرا عليها في القرن الماضي ، وبدأت القوى



● مر - أبو سيف ●

الشفعية تعارب المستعمرين لتطردهم من بلادها . .
 وخلال المعركة اكتشف القائد الاستعماري ان أحد
 ضباطه (مونسيرا) يؤمن بحق الشعب الفنزويلي في
 التحرير ، بل انه يعرف مكان قائد القوى الشعبية
 وعندئذ قام القائد الاستعماري بالقاء القبض على
 مونسيرا ، وطلب منه أن يرشده الى مكان القائد
 الشعبي ، ولكنه رفض ، فاصدر امرًا بإحضار ستة
 من المواطنين الفنزويليين ، ليقتلوا مونسيرا بالارشاد
 عن مكان قائدهم ، واصدر أيضًا امرًا بقتلهم اذا
 عجزوا عن اقتناعه ، وأمهلهم لمدة ساعة ، ولكنهم عجزوا
 فقتلهم واحدًا بعد واحد أمام مونسيرا ، ورغم ذلك
 أصر مونسيرا على موقفه ، الى أن ضحى بحياته هو
 أيضًا .

هذا هو ملخص المسرحية بايجاز شديد ، فكيف
 حولناها الى فيلم ١٩ نقلنا الأحداث الى بلادنا في الفترة
 التي كنا نعاوم فيها الاستعمار الانجليزي خلال ثورة
 سنة ١٩١٩ وما بعدها ، ووضعنا - في الفيلم
 القومندان الانجليزي الذي كان يرأس رجال البوليس
 مكان القائد الاستعماري ، ووضعنا ضابطًا مصريًا
 مكان مونسيرا ، وبهذا الشكل توهمنا أن الفيلم
 صورة سينمائية لعركة المسرحية ، بينما هو في
 الحقيقة صورة ساذجة جدا ولا علاقة لها بالمسرحية ،
 وكل ما فعلته هو أنها شوهت المسرحية . . لماذا ١٩

لأن الصراع في المسرحية يدور بين قائد وضابط
 هما من جبهه واحدة ، والمفروض انهما يقفان مراعيا
 ضد الجبهة الأخرى ، ولكنهما اختلفا بانحياز الضابط
 الى الجبهة الأخرى ، وهذا الاستلاف جوهرى وجذرى
 وأيديولوجى ، ولهذا كان الصراع بينهما جوهريا
 وجذريا وأيديولوجيا ونتيجة لذلك قامت المسرحية
 على صراع درامى ، لأن كلا من الضابط والقائد
 يتحرك ويتصرف بدوافع حتمية

أما الفيلم فقد تهاخت فيه مكونات الصراع الدرامى
 ولا أدري كيف أصيب أديب كبير مثل نجيب محفوظ
 بالسفه عن ضرورة توافر هذه المكونات وتوافر
 الصراع الدرامى وتوافر الدوافع الحتمية . . وأكثر
 من ذلك أن الفيلم لجأ الى المظهرات التي تعجب عشاق
 التصنيف من المتفرجين ، ولهذا تغيرت النهاية ، وراينا
 القومندان يقتل ويتدحرج على السلالم ، وهكذا
 تحولت التراجيديا العميقة الى ميلودراما سطحية ،
 بينما كانت نهاية المسرحية مختلفة تماما . . فان
 مونسيرا بعد أن أصر على موقفه قام القائد الاستعماري

بتنفيذ حكم الاعدام فيه ، وقبيل التنفيذ ظهرا على
 المسرح فى مشهد عميق ، قال فيه القائد انه أدى
 واجبه كقائد ، أما أنت - أى مونسيرا - فقد أديت
 واجبك كإنسان

وبديهي أن هذا المغزى لم يكن من الممكن أن يظهر
 فى الفيلم ، لأن السينما شوهت فكرة الرواية نفسها
 وعلى هذا النحو نرى أن القطاع العام يفتقد التفكير
 الفنى فى انتاج الأفلام الجادة أيضا

ناخذ مثلا رابعا نستكمل به نماذج افلام القطاع
 العام . . ان فيلم « الناصر صلاح الدين » هو أول
 فيلم ساهم القطاع العام فى انتاجه مع السيدة آسيا
 ولا جدال فى أن هذا الفيلم بذلت فيه مجهودات
 ضخمة ، ويعتبر محاولة لها وزنها وتقديرها فى بدء
 انتاج الأفلام التاريخية ، ولكن المهم هنا هو أن
 القطاع العام يعتز بأن إيرادات هذا الفيلم بلغت فى
 العرض الأول الذى استمر تسعة أسابيع متواصلة
 حوالى ٢٤ ألف جنيه ، وهذا رقم قياسى فعلا ، ولكن
 ما الرأى فيه من الناحية الفنية ١٩

ان الفيلم عبارة عن أحداث متراكمة بلا تناول
 فنى . . والدليل على ذلك أن هذه الأحداث التى
 يستغرق عرضها حوالى ثلاث ساعات ، أمكن تقديمها
 فى بعض العروض فى حوالى ساعتين . . ان الفيلم
 أى فيلم - يمكن اختصاره بهذا الشكل ، لا يحتاج
 الى أدلة أخرى للبرهنة على تصدع بنائه الدرامى

تعمدت فى هذه الأمثلة أن أختار نماذج مختلفة
 من أهم افلامنا ، لنرى مدى ماحرزه القطاع العام
 من تقدم أو ارتفاع أو عمق فى الانتاج السينمائى ،
 ومع أنى لم أتناول هذه الافلام بالتفصيل ، واكتفيت
 فقط بالإشارة الى بعض مساوئها ، إلا أن هذه الاشارات
 المقتضبة وحدها تدل على حاجتنا الى التفكير السينمائى
 ان القطاع العام رغم ما يبذله من جهود لم يحدث أى
 تأثير فى تغيير العقلية السينمائية .

وقد تجاوزت عن ذكر أمثلة أخرى لأفلام كثيرة
 أخرى لا تختلف اطلاقا فى مستواها الفنى عن الأفلام
 الهزيلة التى ظهرت فى المجتمع الماضى . . بل ان
 المدهش أن لقطاع العام اختار بعض هذه الأفلام
 الهزيلة واعاد انتاجها دون أى مبرر فنى أو
 موضوعى ، ولا تفسير لذلك سوى أن هذا القطاع
 لم يدرك بعد رسالته فى رفع مستوى الانتاج
 السينمائى على أسس علمية . ونتيجة لذلك تكررت



● ن . مطوف ●

في أفلامه مساوى الأفلام القديمة ، مثل مساوى اختيار الموضوعات ، وسوا اعداد السيناريوهات ، وسوا الاخراج ، وسوا اختيار الممثلين .. الخ .

بل اننا لو قارنا بين هذه الأفلام والأفلام القديمة فسنعثر على فلتات بين الأفلام القديمة تعتبر أفضل نسبيا .. فمثلا فيلم (زينب) الذى أخرجه محمد كريم سنة ١٩٢٨ عن قصة للدكتور محمد حسين هيكل يمتاز بأنه فتح مجال الاعداد السينمائي من القصص الأدبية ، وبأنه صور أحداثا مستلهمة من ريفنا . وبأنه أخرج بكاميرا يحملها سينمائي مثقف ومثلا فيلم (العزيمة) الذى أخرجه كمال سليم سنة ١٩٣٩ يمتاز بأنه فتح مجال معالجة المشكلات الاجتماعية ، وبأنه أخرج بأسلوب واقعي .. ومثلا فيلم (باب الحديد) الذى أخرجه يوسف شاهين منذ عشر سنوات يمتاز بأنه أطلق الكاميرا من سجنها بين جدران الاستوديوهات ، وبأنه حاول استخدام التفسير السيكلوجي للتصرفات .. الخ ..

ان هذه المزايا نفتقدها في انتاجنا السينمائي الجديد الذى يحشد الاستديوهات بأفلام لا صلة لها بواقعنا أو بمشكلاتنا أو بحياتنا ، ومنفذة تنفيذنا ارتجاليا سواء في الاعداد أو الاخراج أو الأداء ، ولكن لا اهتم بالمغالة استشهد بفيلم عرضه القطاع العام منذ أيام بعنوان « نهر الحياة » .. ان هذا الفيلم يعالج مشكلة زواج العجوز الثرى المتصابى ، فتضطر الزوجة الصغيرة الى التعرف بشاب صغير مثلها .. الى هذا الحد يبدد القطاع العام جهوده وامكانياته في معالجة مشكلة عتيقة ، فضلا عن أن المعالجة نفسها ساذجة ومفتعلة ، لدرجة أن الفيلم ينتهى باغراق (العوامة) التى دارت فيها الأحداث بسبب زحمة المدعوين الى حفلة اقامها الزوج ، والمهم أن الجميع يفرقون أو يهربون ، ما عدا الزوجة الصغيرة فقط ، فانها لاتصاب بأى سوء ، وتظل فى العوامة الفارقة الى أن يأتى الشاب ويحملها بين ذراعيه !!

ليس معنى ذلك أن القطاع العام فشل ، أو أن أفلام القطاع الخاص أفضل من أفلامه .. بل أن مساوى القطاع العام هى بعض رواسب مساوى القطاع الخاص ، ولا داعى لذكر أمثلة على أن الموزعين والمنتجين الذين كانوا يقتحمون الحقل السينمائي بلا ثقافة وبلا دراية ، هم ومن على شاكلتهم من أدياء

السينما ، من أضخم أسباب تدهور الفن السينمائي في بلادنا ، ومن أضخم عوائق التفكير السينمائي .. والمؤسف أنهم لطول سيطرتهم على الانتاج السينمائي اثروا أسوأ تأثير فى مزاج الجمهور ، ومن أجل ذلك يجب على القطاع العام الذى أنشئ لانتقاد السينمائيين كل هذه المساوى أن يدرك حقيقة رسالته .. وهو يحاول ذلك فعلا ، ولكنه لا يزال يتلمس الطريق ، ولهذا فاننا نفيده ونفيد الفن السينمائي كلما واجهناه بأخطائه ، ليس لمجرد تسقط الأخطاء ، بل للاستفادة منها

اسباب الساذجة

ان كل الأخطاء التى اسلفت الاشارة اليها هى - غالبا - أخطاء فى التنفيذ ، وهى لهذا أخطاء ثانوية اذا قورنت « بأخطاء التخطيط » التى لا يمكن تداركها أو تصحيحها أو تلافيها الا اذا فهمنا معنى التفكير السينمائي .. ان هذا التخطيط وضع على أساس انشاء شركات متعددة تختص كل شركة منها بوظيفة سينمائية معينة ، فأنشئت شركة لتوزيع وعرض الأفلام ، وشركتان تتنافسان فى انتاج أفلام هادفة ، كما وصفت فى التخطيط ، وشركة لتدعيم الاستوديوهات بأحدث الوسائل والأجهزة والآلات وشركة للانتاج العالى .. أيضا تكونت من هذه الشركات لجان للفحص والتحضير والمراجعة .. الخ

وكل هذا حياً للحقل السينمائي المستعبدات
وامكانيات لا جدال في أهميتها وضرورتها، ومع ذلك
فلا يمكن خلق السينمائية الجديدة إلا بخلق التفكير
السينمائي . . لماذا ١٩

قارن بين أفلامنا والأفلام العالمية . . ستجد فوارق
ضخمة ، فما هي أسبابها لا يمكن أن يكون من هذه
الأسباب حداثة عهدنا بالسينما . . أن عمر السينما
في العالم لا يتجاوز ٧٠ سنة ، وأيضاً في بلادنا
عرفناها أو عرفنا بعض ألوان العرض السينمائي
منذ حوالي ٥٠ سنة . . ففي سنة ١٩١٣ عرضت
شرائط سينمائية مستوردة في القاهرة والاسكندرية
وفي سنة ١٩١٥ أنشأ (دى لاجارن) في الاسكندرية
أول جريدة سينمائية مصرية باسم « في شوارع
الاسكندرية » ، وفي سنة ١٩١٧ بدأت أول محاولات
إنتاج أفلام مصرية صامتة ، ثم تبلورت هذه المحاولات
إلى أن بدأت صناعة السينما في مصر سنة ١٩٢٧
وإذن فالفارق الزمني بيننا وبين الأفلام العالمية ليس
كبيراً ، بينما الفارق في المستوى . القيمة الفنية
ملحوظ جداً

كذلك لا توجد فوارق في الماديات وتكاليف الإنتاج
أو على الأصح ليست هذه الفوارق هي سبب التفاوت
الكبير في المستوى والقيمة . . أن بعض الأفلام
العالية الممتازة تكلفت مبالغ ضخمة ، ومنها فيلم
سارق الدراجات . والأفلام الإيطالية التي أنتجت
عقب الحرب العالمية الثانية والأفلام التي أطلق عليها
اسم « أفلام الواقعية الجديدة » ، فهذه كلها أفلام
لا تكاد تزيد ميزانياتها على ميزانيات بعض أفلامنا
فالتفاوت واضح جداً في المستوى والقيمة الفنية

أيضاً ليست الفوارق في الاستعدادات الميكانيكية
والآلية هي سبب التفاوت ، أن بين الأفلام العالمية
أفلاماً صورت بكاميرات عادية على « أفلام أبيض
واسود » . وفي استديوهات عمادة . ومع ذلك فإن
بعض أفلامنا ممتازة .

لو أننا تعمقنا في المقارنة الشاملة لمختلف النواحي
سنجد أن الفارق الجوهرى الذى أدى إلى امتياز
الأفلام العالمية وتهاافت أفلامنا هو فارق في التفكير .
هم يعرفون التفكير السينمائي ويمارسون الإنتاج
السينمائي بهذا التفكير . ونحن لم نعرفه بعد .
وبالتالى لم نمارس الإنتاج ممارسة حقيقية

لا بد من فهم هذا الفارق الرئيس وفهم أسبابه
هذه نقطة دقيقة جداً ولكننا لانكثرت بها ، وعدم
الاكثرت بها هو الذى يعوق خلق تفكيرنا السينمائي
ويضعف الجهود التى تبذل للانتقال من المرحلة
الارتجالية التى لا تزال تتخبط فيها أفلامنا ، إلى
المرحلة العلمية . . فمثلاً نحن نحاول إنشاء المعاهد
الفنية ، وفعلاً أنشأنا معهد السينما ثم معهد
السيناريو ، ولكن الدراسة فيها لا تكفى بل لاتساعد
على خلق التفكير السينمائي ، لأنها دراسة غير
منهجية ، فهي دراسة خاطئة وغير واعية بأسباب
سذاجة مفهومات السينمائية . . ونحن نحاول
تزويد الهيئات والشركات السينمائية بأجهزة تولد
عمليات اختيار القصص واعدادها للسينما ، ولكن
كيف تتم هذه العمليات إذا كان القائمون بها يختارون
يراجعون ويعدون بلا دراية بالمقاييس الفنية
السينمائية أو بالتكنيك السينمائي . . ومن أين
أتت هذه الدراية إذا كانوا لم يدرسوا الفن
السينمائي . . أنهم مثل غيرهم من السينمائيين لم
تنتهيا لهم فرصة الدعاية الحقيقية ، ولم يخطر على
بالهم أن يبحثوا أسباب سذاجة مفهوماتنا السينمائية
ولأن لا يعرفون جميعاً أن للسينما مقاييس فنية

من أين عرف السينمائيون العالميون هذه
المقاييس ١٩ بل من أين جاءهم التفكير السينمائي
إذا كان الفن السينمائي نفسه لنا حديث الوجود ١٩

الواقع أنه رغم حداثة هذا الفن فانهم عرفوا
التفكير الفنى « منذ مئات السنين من طسول
ممارسهم للمسرح . . أن المسرح أرسى النواحي
والمواضع والتقليد الفنية في بيئتهم وحياتهم
وأذهانهم ، ومن ثم دراسة المسرح أدركوا معنى
الدrama وأدركوا أن الدrama هي أساس كل الفنون .
ولهذا أمكن أن تتولد من المسرح فنون متعددة
قائمة أساساً على الدrama ، وهكذا عندما ظهر الفن
السينمائي مارسوه ممارسة درامية ، أى ممارسة
غنية قائمة على أساس سليمة ، وما دام العنصر
الدرامي قد توافر ، أصبح من السهل توفير وتحسين
وتطوير العناصر الآلية ، وهذا هو ما حدث عندهم
فعلاً .

أن معرفتهم للمقاييس الدرامية ساعدتهم على
وضع المقاييس السينمائية في المستوى الدرامي .
وكما ظهرت محسنات أو مستعبدات في النواحي
الآلية أو في التكنيك الآلى دخلت في نفس النطاق

وحضمت لنفس المقياس ، ولهذا فانتا لكي تعرف المقياس السينمائي يجب أولا أن تعرف التفكير اندرامي وكيفية تأصيله في بيئتنا ، بينما نحن سير بالعكس ، أي لاننا لانهتم بالتفكير ، ونهتم بانتاج الافلام ، وتزويد الاستديوهات بالآلات ، والإدوات ، ومحاولة معرفة عمليات «المسجل» مثل المكياج والمونتاج والانساج والتلوين ... الخ . . . قبل أن نعرف التفكير السينمائي . . . والنتيجة أنه نخرج أفلاما فيها تكنيكولور ، مثلا، وقد نمارس فيها أحدث نظريات استخدام الآلات ، ولكننا بصفة عامة نفتقر الى التفكير السينمائي نفسه .

— بدني أن هذا ليس معناه أن نلغي أو نقلل اهتمامنا بالنواحي الآلية ، ولكن معناه أن نتجه أساسا الى تعميق وتوسيع المعرفة بالتفكير السينمائي ، وعلى هذا الأساس نمارس العمليات الآلية أيضا . . . بهذا الشكل وصلت الاستديوهات العالمية الى مستواها العالمي

نأخذ امثلة بسيطة من التجارب الآلية . . . ان الكاميرا السينمائية بدأت عملها بالتصوير الفوتوغرافي ، وصورت لقطات ثابتة في كادرات ثابتة ، ثم عرضت هذه الكادرات بطريقة التتابع ، ثم أديرت حول (سلندرات) تدور دورانا حلزونيا ثم استخدمت ألواح من (السيلولويد الحساس) ، على فيلم واحد ، ثم استخدم محرك كهربائي ، بالبطارية . . . الخ . . . وهكذا بدأت عمليات الكاميرا ، وصاحبها بالطبع عمليات أخرى .

وتطورات أخرى في حامة الفيلم وفي العدسات ، وفي كيفية التصوير . . . الخ . . . ثم حدثت تطورات كثيرة وضخمة نتجت عنها في النهاية هذه الكاميرات الدقيقة الملقدة التركيب التي تستخدم الآن في الاستديوهات العالمية

ولكن المسألة ليست فقط مسألة انكاميرا كالة، وانما الأهم هو وظيفتها في التصوير كأداة تشارك في تقديم فيلم سينمائي . . . أي أن كل ما حدث فيها من تطورات لا عبء به ولا قيمة له اذا أغفلنا عنصر التفكير . . . ان الكاميرا لم تكتسب قيمتها السينمائية الا بعد أن أصبحت أداة فنية تشارك في «خلق» عمل فني . وبعد أن أصبح المصور الذي يحركها ويستخدمها قادرا يدرك وظيفته ومسئوليته في هذا العمل .

واذن فالتفكير هو العنصر الأساسي . . . فاذا أردنا أن نرفع مستوى السينما عندنا فلا بد من ادراك أهمية هذا العنصر . . . ان هذا يساعدنا على معرفة الطريق الحقيقي لمعالجة مشكلة السينما عندنا . . . فنحن في حاجة الى تصحيح مفاهيمنا السينمائية ، والى تغيير مناهج الدراسة في معاهدنا ، والى الاستفادة من الخبرات العالمية والى ازالة الرواسب المتخلفة في الحقل السينمائي من الممارسة الخاطئة . . . واختصار نحن في حاجة أولا واخيرا الى «التفكير»

عبد الفتاح البرودي

وداع الشاعر العراقي

● في الاسبوع الاول من يناير الماضي ١٩٦٥ ودع الحياة الشاعر العربي العراقي بدر شاكر السياب ، ودعها بعد أن خلف وراءه في الحياة أربعين عاما ملؤها النضال والكفاح ، وملؤها الشعر والقصيد ، والسياب يصدر في شعره عن تحارب انسانية وانفعالات نائرة

.. فلقد بدأ حياته الفنية شاعرا رومانسيا ولكنه لم يطق الحياة بمعزل عن قضايا وطنه وقضايا الانسان العربي . . . فهو ابن بلده .. العراق ، وابن الوجود العربي كله . وعندما كان وطنه يئن ويتوجع تحت وطأة الرجعية والاستبداد ، وكان الانسان العربي يهتز كالمحموم من اثر الجرح الذي أحسده الاستعمار في جسده الحي . . . فلسطين . . . استجاب الشاعر

لأحداث المنطقة شاعرا وانسانا ويمسز السياب بثقافة راسخة متنوعة فضلا عن المامة الكبير بالفولكلور الشعبي ، فمن التجارب التي عاشها مزوجة بالثقافة التي حصلها استقى السياب أشعاره فجاء شعرا عربيا معاصرا ، وآخر طوى الثرى جسده بعد أن هسده المرض ، ولكن شعره لا يزال يدوي في الأذان وستظل دواوينه حية لا تموت . . .

فلسفة الفن عند العقاد



ثم يترجم هذا الوعي شعرا أو نثرا الى آراء
وأفكار .

هكذا كان رأي العقاد في فلسفة الفن أو
مبحث الجمال في مكان الصدارة من هذه الآراء ،
وهو الرأي الذي ربط فيه بين الجمال والحرية ،
فذهب الى أن الجمال هو الحرية ، وأن الشيء جميل
بمقدار ما هو حر ، وعلى ذلك فالحرية هي معيار
الجمال في ابعاد العمل الفني الثلاثة : العمل الفني
في ذاته ، والعمل الفني في علاقته بالفنان ،
والعمل الفني في علاقته بالمتفوق . . قارثا كان أو
سامعا أو مشاهدا .

على أننا لن نستطيع أن نفهم فلسفة الجمال عند

الدنيا جمال يصل اليه من طريق الضرورة .
والدنيا روح نلمسها بيد من المادة ، فالروح هي
الحقيقة والمادة هي وسيلة الاحساس بها .

بهذه العبارة استطاع العقاد أن يلخص نظريته
في الفن ونظريته الى الحياة ، أو أن يقول كلمته في
مشكلتي الجمال والحقيقة . على أننا لن نستطيع أن
نقف على حقيقة رأيه في المشكلة الثانية مالم نعرف
قبل ذلك رأيه في المشكلة الاولى ، فعند العقاد أن
الحقيقة الفنية أسبق من الحقيقة الفلسفية وأنها
الأساس في فهم شتى ظواهر الكون . وهذا منهج
يتفق وطبيعة العقاد الشاعر لأنه يحس الكون
بالوعي والشعور قبل أن يدركه بالحواس والعقل

● الدنيسا جمال فصل اليه من طريق
الضرورة ، والدنيا روح نلمسها بيد من
المادة ، فالروح هي الحقيقة والمادة هي وسيلة
الاحساس بها ..

● ان اصلاح ادب امة هو اصلاح حياتها
ومعشتها ، و ان تغير مقاييسها الفنية هو
تغير لكل ما فيها من مقاييس الفطرة والادراك
والشعور .

● وحقا كان العقاد صورة النفس المصرية ،
وحقا كان يعتبر نفسه شاعرا قبل أي شيء
آخر ، وحقا اذا أنت سألت عن العقاد الشاعر
فانها تسال عن مهر الشاعرة ..

جمال العشرى

الجماعة التي تهيم ، للفرد غاية ما يستطيع من الكرامة
والاستقلال ، وانها اذا توفقت وجودها على لقاء الفرد ومحو
استقلاله جماعة جديدة باللقاء .

وهل الانسان حر بهذا المعنى ؟
لاشك انه حر ، وحر بأكمل معنى من معاني
الحرية ، بل ان التاريخ كله على حد قول الفيلسوف
الألماني هيجل ليس الا تطور الشعور بالحرية .
وان دراسة الانسان في تاريخه الطويل لتشير الى
اطراد هذا التطور حتى ننتهي الى أن اطراد تقرير
الذات الفردية دليل واضح على اطراد الشعور
بالحرية ، ومادام الانسان يزداد على جميع الكائنات
في تفرد بذاتيته فهو بالتالي يزداد عليها في شعوره
بحريته حتى نصل الى ذات الله التي لا تشبهها ذات
أخرى ، فاذا هي أكثر النوات حرية على الإطلاق .

الحرية والفنان

غير أننا في الطريق من ذات الانسان الى ذات
الله ، نلتقي بذات أخرى هي ذات الفنان . فالفنان
أكثر من الانسان العادي تفردا في ذاتيته وبالتالي
فهو أكثر شعورا بحريته ، ولكنه لا يزال دون الله
ذاتية وحرية ، اذن فأي مكانه على وجه التحقيق ؟
عند العقاد أن كل فرد من الأفراد لابد له من أن
يعبر عن ذاته بطريقة أو بأخرى وبدرجة تكثر أو
تقل ، ذلك لأن تقرير الذات الفردية لا يكون الا
بالتعبير عنها ، وانما يتفاوت الناس في تقرير
ذواتهم بمقدار ما يتفاوتون في حرية التعبير عن
هذه النوات . وهنا يربط العقاد بين الحرية وبين
العمل ، لأن العمل هو سبيل الانسان الى التعبير
عن حريته وبالتالي فهو سبيله الى تعقيب ذاته
واتبات شخصيته ، فالعمل حركة وحياة أما البطالة

العقاد الا اذا رجعنا الى الاطار العام لفلسفته وعرفنا
الحدس الفلسفي الذي يبدأ منه ويعود اليه ، والذي
هو الركيزة المحورية في تفكيره الفلسفي :

الذاتية والحرية

هاتان هما القيمتان الأساسيتان في فلسفة
العقاد ، فالذاتية هي جوهر الكائن وليست مجرد
مظهر معين لبنية الجسم ، وهي تترك طابعها على كل
جزء في هذا الكل رغم بقائه غير قابل للتجزؤ .
كما أنها تتخلل وجود الكائن كله بحيث تجعل منه
والة منفردة في تاريخ العالم . فكل كائن من
الكائنات له خصائصه الفذة ومميزاته الفريدة التي
تجعل منه واحدا لا يشاركه شريك آخر في
واحديته وفردا لا يشبهه شبيه آخر في فرديته .
وعكس ذلك يوقعنا في تناقض . . . فالواحد اذا
لم يكن في تفاير يتميز به عن غيره لم يعد واحدا
بالمعنى الصحيح ولا بأي معنى من المعاني . تلك
هي الحياة ، حياة الأحياء والأشياء ، لا حي فيهما
يتكرر ولا شيان فيها يتماثلان تماثلا تاما ، فاذا
ما وصلنا الى « الله » كان هو « الذات » التي
لا تشبهها ذات أخرى على الإطلاق .

ولكن ما علاقة الذاتية بالحرية ؟

الحرية عند العقاد تتمثل في مقبـدار من
التكاليف والمسئوليات والواجبات ، وقدرة الانسان
على أداء هذا كله بما يحقق شخصيته ويؤكد ذاتيته
المتميزة والمتفردة عن غيرها من الشخصيات
والذوات . واذا كان هذا هو مفهوم الحرية عند
بعض الفلاسفة الوجوديين ، فالعقاد وجودي

« اذا كان معنى الوجودية انصال الضمير الفردي وتهديس
الانسان المستقل بفكره وخلقه . . . وعندها ان الجماعة التي هي

فهو سيكون وموات . وعلى ذلك فإذا كان العمل دليلا على شخصية العامل فهو فيه حر ، وإذا لم يكن كذلك فهو غير حر . . . على أى معنى من معانى الحرية ميتافيزيقيا كان أو أخلاقيا .

إن الموظف الذى يسود صفحات وصفحات من سجلات الحكومة على نظام معين وبأسلوب لا يحدوه ، لا يمكن أن يكون حرا فى هذه الكتابة لأن ما يكتبه لا يدل على شخصيته أما الفنان الذى يدل أسلوبه فى التفكير والشعور والتعبير على شخصيته فذلك هو الحر لأن عمله صدى نفسه وشخصيته المتكاملة من فكر وشعور وتعبير ، ولأن الفعل الحر إنما ينبع من الشخصية بأكملها وينبثق من كل أعماق الذات . ولعل هذا أيضا هو ما قصده إليه الفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون بقوله :

« أنا أحرار حينما تصدر افئتنا عن شخصيتنا بأكملها لتجسم صورة عنها ، ويكون بينها وبين شخصيتنا من التماثل طابعا للفنان نفسه واتجاه الفنى . »

وهنا يضيف العقاد تفرقة المشهورة بين النظرة الفنية والفكرة الفنية ، أو بين أن ينظر الإنسان إلى الكون نظرة فنية وأن يعتقد الفكرة الفنية فى شتى ظواهر الكون ، فهو فى الحالة الأولى قد ينظر بعين الفن إلى شيء لا أثر للفن فيه ، ولكنه فى الحالة الثانية ، فى حالة ما إذا اعتقد الفكرة الفنية فى ذلك الشيء ، فإنه ينظر إليه بعين الفن ويزيد على ذلك أن يجعل الفن نفسه منظوريا فى ذلك الشيء ، وهذا ما عبر عنه العقاد تعبيرا شعريا رائعا قال فيه :

ويرى الفن كالحياة حياة
ويرى للحياة فنا وشعرا
ضمحل من يفضل الحياتين جهلا
واهتدى من حوى الحياتين طرا

ويخلص العقاد من هذا كله إلى أن :

« الحياة نفسها عمل لئلى تحكمه الأصول التى تحكم بيت الشعر وعن الموسيقى وصورة الصور ، وتخرج - أى الحياة - فى جللتها وتفصيلها من يد الفن الإلهي كما تخرج النملة من يد الصانع القدير فى فكرتها ، لباطنة وتمثيلها الظاهر . »

ولذلك كانت أروع اللحظات التى يحقق فيها الإنسان ذاته ، هى اللحظات التى يشارك فيها الروح الإلهي العظيم فى الخلق ، وتتفاوت هذه الروعة بتفاوت درجات الخلق هذه ، فقد يصل فيها الإنسان المبدع حدا من الإبداع يقرب فيه من ذلك الروح الحاله .

وهذا هو السبب الذى من أجله دافع العقاد عن كرامة الأدب ، وثار فى وجه أولئك الذين يريدون للفنان أن يكون بوقا من أبواق الدعاية ، أو أداة من أدوات التسلية ، فنسوا أن الفنان إنما خلق ليكون رسولا من رسل الوعي الإنسانى ، ورائدا من رواد القيم الروحية . . . فهو أكثر الناس حرصا

على تأكيد ذاته ، وأكثرهم استجابة لنداء الحرية ، وأكثرهم احتكاكا بالجهد الخلاق الذى يكمن من وراء الحياة ، وهذا الجهد هو من الله إن لم يكن هو الله ذاته . . . وهذا ما عبر عنه العقاد بقوله :

الشعر من نفس الرحمان مقتبس
والشاعر الفذ بين الناس رحمان

وهكذا وضع العقاد الفنان فى مرحلة وسطى بين الإنسان والله ، بل جعله أقرب إلى الثانى منه إلى الأول ، لأن هناك فارقا كبيرا بين الإنسان الذى يقف موقفا سلبييا يأخذ فيه ولا يعطي ، وبين الفنان الذى يقف موقفا ايجابيا ينقل فيه الحياة من أحداث جارية عابرة إلى معان خالدة فيكون كما جاء فى عبارة نيتشه « خلاقا مبدعا للقيم والمعايير »

ولكن ما هو الفرق بين الخلق الإنسانى والخلق الإلهي ؟ أو كيف يكون الفنان والله كلاهما خلاقا ؟ هنا يعود بنا العقاد إلى أفلاطون لنستعر منه التسميه التى استعان به فى تصوير العلاقة بين الزمان والأبد ، على أساس أن الزمان محساسة الأبد ، وأنه وسيلة البشر الفنانين فى تصوير دوام الله . . . فأفلاطون يقول :

« إن الإله السرمدي شامت له نعمته أن يتفلسف على المخلوقات بنوع من البقاء تناسبها ، لأنه هو الباقى الذى لا يزول . وليس من الأقوال أن يخلو عليها زمة البقاء الأبدى ، لأن بقاء الأبد لا يخلو ولا ينتقل من خالق إلى مخلوق ، فوجب لهذا بقاء الزمان تعالى به بقاء الله . »

وعلى هذا النحو يقول العقاد :

إن الإله السرمدي شامت له نعمته أن يتفلسف على المخلوقات بنوع من قدرة الخلق تناسبها وتدخل فى مستطاعها ، فوجب لها الفن ، تخلق به بدائعها ، وتصور به آفاقها ، فهو غاية مايسر إليه من خلق وابداع ، وهو قس فى الإنسان من قدرة الله . . .

الحرية والمتذوق

وكما أن الحرية هى وسيلتنا فى قياس الفنان وتحديد مكانه بين غيره من الفنانين وبين غيره من أفراد الإنسان بل ومن الله نفسه ، فالحرية أيضا هى وسيلتنا فى قياس الإنسان المتذوق على تذوق الفنون الجميلة والإنسان الذى لا يعنيه من أمرهما شيء ، بل وفى قياس الأمم التى ترعى الفنون والأمم التى تنفصل عليها الحبز والطعام .

فعند العقاد أن حب الإنسان للحرية إنما يقاس بحبه للجمال ، وأن نصيبه منها إنما يقاس مدى تفوقه للفنون الجميلة . فالإنسان . . . كل إنسان . . . مضطر إلى القيام بأعمال كثيرة لأنها إما أن تكون مطلبا من مطلق العيش أو ضرورة من ضرورات الحياة . . . فهو يأكل الطعام حتى يجوع ، ويشرب الماء حتى يعطش ، ويرتدى الثياب حتى يحس لسعة البرد ، وينام حتى يشعر بالتعب والانهاك . وهو فى قيامه بهذه الأعمال مضطر لا

احتياؤه له في أدائها أو عدم أدائها ، لأنه لا بد من أن يؤديها رضى أو لم يرض ، وهذه عيشة لا يكون فيها الإنسان إلا عبدا للطبيعة مكتوفا موثقا لا يمد يده ولا يرخيها إلا مجذوبة بالقيد في حالي المد والارخاء .

وتلك هي الحياة في أدنى مستوياتها ، لأنه المستوى البيولوجي الذي يجعل الإنسان أسير الضرورة لا يمتاز عن غيره من أفراد الإنسان ولا يتميز عن غيره من أنواع الحيوان .

ولكنه إذا كان لابد لنا من وصف بعض حالاته بالحسرية والظلمة فتلك الحال لا تكون في أمر من الأمور أظهر منها في هيوه الفنية ورغباته التي لا دخل للنجاح فيها . ولن ترى الإنسان أكمل حسنة ولا اطلق ارادة ممسا تراه في موافق التمييز بين شيئين جميلين كلاهما غير ضروري لجسده ، وإن يكن محببا الي نفسه . . .

وهنا يتفق فيلسوفنا مع كثير من الفلاسفة الغربيين في توجيه الاستطابقا الى دراسة الجمال من حيث التدفق سواء أكان الجمال في الفن أو في الطبيعة . . . أعني سواء أكان الجميل من صنع الطبيعة أو من ابداع النفسان . ولكن إذا كان فيلسوفا مثل سانتيانا يقف عند جمل والاحساس بالجمال ، هو شرط اللذة الجمالية أو الرضا الاستطائقي ، وكان باقدا مثل رتشاردز يذهب في كتابه « أسس علم الجمال » الى أن الجمال هو عبارة عن تجربة شعورية يمر بها المشاهد أو المستمع أو القارئ ، فإن العقاد فيلسوف العقل والحرية يعلو على كلا التفسيرين . . الحس والسيكوجي ، ويتخذ من « التمييز » شرطا لقياس اللذة الجمالية . فالتمييز فعل من أفعال العقل والادراك وليس انفعالا من انفعالات الاحساس والوجدان ، وعلى ذلك فهو أكثر ابتعادا عن التعلق والهوى ، وبالتالي أكثر تعبيرا عن الحرية . يقول العقاد :

« ثم يشبى أن نلوي ابدء التفرق بين تمييز الجمال والتعلق بالشئ الجميل . لأن التعلق من الهوى ، والهوى ضرب من الضرورة القاهرة ، أما التمييز فلا ضرورة فيه أو هو ابدء ما يكون عن عسف الضرورة وجبروتها . فلا حرية لأن للإنسان اولى واكمل من حرية التمييز بين محاسن الأشياء . ولا حرية لامة ليس لها نصيب من الفن الجميل . »

وهنا ينتقل بنا العقاد من الكلام عن الحرية لدى الفرد الى الكلام عن الحرية لدى الأمة على أساس تقدير الجمال وحسب الفنون الجميلة . فعند العقاد أن حب الأمم للحرية يقاس بحبها للفنون الجميلة ولا يقاس بما ينشأ فيها من صناعات ولا بما يقوم فيها من منشآت ولا بما يتوفر لديها من خبز وطعام ، فهذه كلها مطلب من مطالب العيش تساق اليه الأمم مجبرة ، وضرورة من ضرورات الحياة تدفع اليه وهي مضطرة . فالأمة . . كل الأمم . . نحترث الأرض وترفع الماء وتحفر المناجم وتقسم القناطر وتتقدم ما وسعها التقدم في علوم الزراعة

والهندسة والاقتصاد وغيرها من العلوم النفعية التي حيلة لها في رفضها ولا قدرة لها في الاعراض عنها لأنها من مستلزمات العيش والحياة . ولكن هذه المستلزمات ان دلت على شئ فانما تدل على غلبة الضرورة وتحكم الحاجة ، ووقوف الأمة عند هذا المستوى انما يجعلها أمة قاصرة في وسائل التعبير عن الذات ، فقيرة في ملكات الوحي والابداع ، تؤثر البلادة على الحركة ، والحمول على التشباط ، والمادة على الروح ، والضرورة على الحرية .

« وانما نعرف الأمم الحرة حين تأخذ في التفصيل بين جميل وشئ أجمل منه ، وتتوق الى التمييز بين مطلب محبوب ومطلب أحب واوقع في القلب وأدنى الى ارضاء الذوق واعجاب الحس . ولا يكون ذلك منها الا حين تعجب الجمال متطورا أو مسهونا وجائلا في النفس وممتلا في قواهر الأشياء ، وذلك الذي عنيته بحسب الفنون الجميلة . »

وعلى هذا الأساس يمضي العقاد في بيان أن حرية الأمة انما يستدل عليها بما ابتكرته هذه الأمة في ميدان الفنون الجميلة أكثر مما يستدل عليها في غير ذلك من الميادين . وعلى ذلك فإذا أنت اردت أن تتعرف على حرية أمة من الأمم فما عليك الا أن تسأل عن نصيبها من الشعر خاصة ومن وسائل الاعراب الأخرى عن ذوات النفوس . . أهى شاعرة بالفطرة أم شاعرة بالمحاكاة ؟ وهل شعرها من شعر العبقرية والطبع العميق أو هو شعر الحس والالفاظ والأصدا ؟ وهنا يتخذ العقاد من اصلاح الأدب في الأمة أداة لاصلاح الحياة في هذه الأمة ، فيقول : « ان اصلاح أدب أمة هو اصلاح لحياتها ومعيشتها . وان تفير مقاييسها الفنية هو تفير لكل ما فيها من مقاييس الفطرة والادراك والشعور . » تماما كما اتخذ من الدعوة الى الفنون الجميلة أساسا للدعوة الى الحرية . . « اذ الحق الذي لامرأ فيه أنه لا حرية حيث لا يحب الجمال ولا أنفة من الاستعباد حيث يطبع الإنسان على أن لا يطلب من الأشياء الا ما يضطر الى طلبه . »

الحرية والشئ الجميل

وكما ربط العقاد بين الحرية والفنان ، عاه فربط بين الحرية وبين المتذوق . . فردا كان أو أمة ، نراه يعود فربط بين الحرية وبين الجمال سواء أكان الجمال في الفن أم في الطبيعة ، أو بين الحرية وبين الشئ الجميل سواء أكان الجميل من صنع الطبيعة أم من ابداع فنان .

فعند العقاد أن الشئ جميل بمقدار ما هو حر من القيود التي تعوقه عن الحركة والشئ تعطل فيه وظيفة الحياة ، فالماء الجاري أجمل من الماء الراكد لأنه أكثر منه حركة وحرية ، والوردة التي تجرى

فيها الحياة أجمل من الورد المصنوعة من الورق والتي لا حركة فيها ولا حياة ، والملمس الجميل هو الملمس الناعم الذي تنساب من عليه اليد فلا تحس ما يعوقها عن الحركة حين تلمسه أو تتحسس به ، والصوت الجميل هو الصوت السالك الذي لا ينحاش ، والذي يصفونه بأنه الصوت الحر لأنه صادر عن حنجرة صافية ليس هناك ما يعوقها عن الحركة والانطلاق .

وبنفس مقياس الحرية الذي يقيس به الجمال في الماديات أو الأشياء المادية ، يقيس العقاد الجمال في الجسد الانساني . .

« فكلمنا كانت وظائف الحياة ظاهرة غير متناهية في حركتها كانت الأعضاء صحيحة حسنة الأداء ، وكان عمل الحياة بها سهلا وحرية فيها اكمل . وكلمنا كان العضو سهلا لعمل الحياة كان مؤديا لفرغ موضوعا في موضوعه ، وكان ميوا من النقص والعيب . فهو العضو الذي يطالب مطالب الحياة ويحقق لها حريتها ، وهو العضو الجميل » .

وعلى ذلك فليس الجسم الجميل الا الجسم الحر ، وليس الجسم الحر الا الجسم الرشيق . لأن الرشاقة ما هي الا خفة الحركة ، وخفة الحركة ما هي الا الدليل على أن وظائف الحياة حرة في جسد الفتاة الجميلة . . . فهي تروح وتجي وتمشي وتختال بلا تكلف ولا معاناة ، وهي تعلم بفطرتها أو بغيرتها أن ما تمتاز به من صفة الرشاقة في الحركة والخفة في الدم الخلى من أية صفة أخرى من صفات الملاحاة ولا أقول من صفات الجمال .

ومن هنا أدرك العقاد بقوة ملاحظته أن الأمم المستعبدة أو الرابضة تحت وطأة الاستعمار انما تفضل الأجسام الفليضة المترهلة على الأجسام المشوقة المستوية لأن الحياة فيها مرهقة ، كما أنها أميل الى البطء أو التراخي لأن الحياة فيها بطيئة مقترخية ، ولأن الرشاقة فيها أو الحرية شيء عزيز النال . كما أدرك أيضا أن صاحب الجمال يكون أكثر وأكثر في سن الشباب . . لأن الشباب هو سن اللعب والانطلاق ، سن الاندفاع والمغامرة ، سن الحب والخيال أو هو باختصار سن الحركة والحرية . ففيه تقل أمراض الجسم ، وفيه تكتمل وظائف الحياة بعكس ما يلح ذلك من أدوار العمر حيث تكثر عوائق الجسد ويغلب الضعف والفتور وتقف الحياة أو تتقهقر فلا يبقى من الحب الا متعة الحس ولا يبقى من الحياة الا ضرورات العيش ولا يبقى من الأمل الا الراحة والاستسلام .

وهذا الذي قلناه في جمال الجسد الانساني وفي جمال المادة أو الماديات ، يقال مثله أيضا في جمال المعنى أو في جمال المعنويات . . فيمكننا أن نصف الفكر الجميل بأنه « الفكر الحر الذي لاثرين عليه الجهالة ولا تظله الحرافات ولا يصد عنه أن يصل الى وجهته صاد من العجز والواناء » . كما يمكننا أن

نصف الفنون الجميلة بأنها « الفنون التي تشبع فينا حاسة الحرية وتتخطى بنا حدود الضرورة والحاجة » . وأخيرا يمكننا أن نقول مع العقاد انه « حتى الأخلاق ما من جميل فيها الا كان جماله على قدر ما فيه من غلبة على الهوى وترفع عن الضرورة وقوة على تصريف أعمال النفس في دائرة الحرية والاختيار » .

الشعر اسمى الفنون

هذا الحدس الاستطائقي الذي أدار العقاد عليه فلسفته في الجمال وتناول به أبعاد العمل الفني الثلاثة . . هو نفس الحدس الذي تناول به قضايا الفن تناولا فيه من حدة الذهن وهارمونية الاحساس ما يجعله واحدا من أصحاب الآراء الخطيرة في الفن وفيلسوف من فلاسفة الجمال في العصر الحاضر ، فمن خلال هذه المقولة الجمالية الشديدة الحسوبة والثراء ، والتي تذهب الى أن « الجمال هو الحرية » استطاع العقاد أن يعالج مشكلة قواعده الفن ، ومشكلة وظيفة الفن ، ومشكلة الفن في علاقته بالمنفعة ، والفن في علاقته بالأخلاق فضلا عن ترتيب الفنون من حيث درجات السمو والارتقاء .

فالعقاد لما استقامت له الحرية مقياسا للجمال . . في ذاته وفي علاقته بالتفوق والإبداع ، استقامت له الحرية مقياسا للفنون الجميلة من حيث تقييمها وإثبات بعضها على البعض الآخر . . وفي هذا يقول :

« على أن للفنون الجميلة أيضا مقياسا من الحرية لا يصل فيه القياس ، فلك أن تقول انها كلما ازداد نصيبها من الحرية سمت طبقتها في الجمال والنفاة ، وانها كلما قل نصيبها منها ابتعدت عن طبيعة الفن الجميل واقتربت من الصناعات النضية والشاغل الضرورية » .

من هنا كان التقليد في الفن شيئا غير مرغوب ولا مستحب لأنه في رأى العقاد من العبودية وليس من الحرية ، وكان الاكتفاء بالنقل عن الطبيعة أقل مراتب الفن لأنه في رأى العقاد أيضا من عمل الآلات الجامدة وليس من عمل النفوس الحية الشاعرة . ومن هنا وضع العقاد التصوير الرمزي في المرتبة العليا بين فنون التصوير لوفرة نصيبه من حرية التعبير عن النفس ، كما وضع الشعر في المرتبة الأعلى بين كل الفنون لوفرة نصيبه من القيود وبالتالي من الحسرية ، ولوفرة تعبيره عن الآمال ، والآمال هي أظهور مظاهر الحرية الإنسانية .

وهذا هو السبب الذي من أجله ذهب العقاد كما اسلفنا الى اننا اذا أردنا أن نتعرف على حرية أمة من الأمم فما علينا الا أن نسأل عن نصيبها

من الشعر خاصة ومن وسائل الاغراب الاخرى عن
ذوات النفوس .. اهي شاعرة بانفطرة ام شاعرة
بالمحاكاة ؟ وهل شعرها من شعر العبقرية والطبع
العميق او هو شعر الحس والالفاظ والاصوات ؟
وهذا ايضا هو السبب الذي من اجله نظر
العقاد الى شكسبير على انه صورة النفس
الانجليزية ، والى جوته على انه صورة النفس
الالمانية ، والى فروست على انه صورة النفس
الامريكية ، والى المتنبي على انه صورة النفس
العربية ، والى نفسه على انه صورة النفس
المصرية ..

وحقا كان الطراد صورة النفس المصرية ، وحقا كان يعتبر
نفسه شاعرا قبل أي شيء آخر ، وحقا اذا انت سالت عن
العقاد الشاعر فاما تمال عن مصر الشاعرة .

وعقادنا اذ ينظر للشعر على انه اسمى الفنون
انما يلتقي في هذه النظرة التقويمية
بفيلسوفين آخرين ينظران ايضا للشعر على
انه اسمى الفنون ، وان اختلفوا جميعا في زاوية
النظر كل حسب الاطار العام لفلسفته او حسب
المدى الجمالي الذي صدر عنه ، أحد هذين
الفيلسوفين هو أرسطو الذي اتخذ من نظرية
المحاكاة اساسا لفلسفة الجمال ومعيارا لترتيب
الفنون ، فذهب الى ان الفنان لا ينقل الواقع كما
هو وانما يحاكي الواقع كما ينبغي ان يكون ، لان
المشاهدات الجزئية ماهي الا وسيلة للوصول الى
الحقيقة الكلية العامة ، وعلى ذلك فالشعر في رأي
أرسطو أعلى مرتبة من علم التاريخ ، لانه يصور
الحقائق الكلية ولا يكتفى بذكر الوقائع الجزئية
والاحداث الملموسة .

والآخر هو هيجل ذلك الفيلسوف المثالي الذي
اتخذ من المطلق اساسا لفلسفته كلها ، ونظر
الى الفن على انه وسيلة لمعرفة الفكرة المطلقة او
الحقيقة الالهية . وهيجل اذ يقرن الفلسفة بالحقيقة
على نحو يجعل الحقيقة هي الفكرة المطلقة كما تتجلى
للعقل ، يقرن ايضا الفن بالجمال على نحو يجعل الجمال
هو الفكرة المطلقة كما تتجلى للحس ، وعلى ذلك
يكون الابتعاد عن المادة والاقتراب من المطلق هو
الاساس في ترتيب الفنون ، ويكون الشعر ادنى في
مرتبته من الموسيقى لانفصاله عن الآلات وابتعاده
عن المدرك الحسي .

أما العقاد فقد اتخذ من الحرية كما أسلفنا
اساسا لترتيب الفنون ، وانتهى الى ان الشعر
اسماها وأرقاها لان الشاعر أكثر من غيره حرية
في التعبير عن الذات ، ولان الشعر أكثر الفنون
قيودا وبالتالي أكثرها حرية .. فعند العقاد انه
كلما زادت القيود اتسع الميدان لاختبار الحرية ،
لانه بغير القيود لا تكون هناك حرية .

ولكن .. ماهي قيود الحرية ؟ أو ما هي قيود
الفن ؟

قيود الفن قواعد

والحق أن هذه بديهية كان من التوفيق أن تنبه
إليها العقاد واتخذها ركنا من أركان نظريته في
الفن ، فعند الاستاذ انه بغير قيود لا تكون هناك
حرية ، وبغير ضرورة لا يكون هناك انسان حر ،
ومعنى هذا انه لابد من قيام العقبات في وجه
الانسان .. كل انسان .. لان العقبات هي
بالاصطلاح الفلسفي النتيجة الطبيعية لاتصال
الانا بالآخر أو لاحتكاك الذات بالموضوع ، ومن
هنا كان لابد للحرية من أن تصطدم بالعائق حتى
تتحول الى قيمة ، وحتى لا يكفي ان يهتف الناس
باسم الحرية بل أن يعملوا على التحرر بالفعل ،
لان التحرر هو الجهاد في سبيل الحرية .

فلئن كانت الحرية شيئا كتب علينا أن
نحياه كما يقول سارتر ، فالتحرر شيء لابد
لنا من أن نعمل على احرازه كما يقول العقاد ، أو
كما قال :

• ان قيود الضرورة هي سبيل ما في النفوس من جوهر الحرية
الصحيحة ، كما ان القيود التي تنال بها اعضاء البهلوان الماهر
هي سبيل مهارته ولبدهته على الخطران والولب واللقب .

ولكن ما الوسيلة التي ندرك بها هذه
الحقيقة ؟ ..

الوسيلة عند العقاد هي الفن الجميل أو الملكة
التي يدرك بها الفن الجميل ، وهو يضرب لنا مثلا
ببيت الشعر وتصرف الشاعر فيه ، وكيف أن
بيت الشعر مثل حق لما ينبغي أن تكون عليه
الحياة بين قوانين الضرورة وحرية الجمال ، فهو
قيود شتى من وزن وقافية وإطراد وانسجام ،
ومن الشاعر يعبر عن صلافة نفس لا حد لها حين
يخطر بين كل هذه السدود خطيرة اللعب ويظهر
من فوقها طفرة النشاط ، ويظهر بالخيال في عالم
لا وجود فيه للعقبات والعراقيل .

وهكذا فلتكن الحياة ، وعلى هذا المعنى فلنفهم
ضرورتها وقوانينها .

• فما الضرورات والقوانين الا القالب الذي نعرض فيه الحياة
عند صباها وصياغتها ليكون لها حيز محدد في هذا الوجود
وتسلم من العلم المطلق الذي تصبى بها النفوس اليه .. والا
تصور عللا لا موانع فيه ولا قال ثم انظر ماذا فعله يكون ؟
.. انه لا يكون الا قضاء بغير فاصل أو هيول بغير تكوين .

وهكذا فليكن الفن ، وعلى هذا المعنى فلنفهم
ضروراته وقوانينه .. فكلما زاد نصيب الفنان من
القيود زاد نصيبه من الحرية ، كما أن الانسان

وهذا هو ما عبرت عنه الأنسة من تعبيراً رائعاً
نالت فيه : « قضبان النسوان في الحصى تنقلب
أوتار قيثارة لمن يعرف أن ينبت في الجماد حياة » .

الفن والمنفعة

وكما جعل العقاد من الجمال شرطاً للحرية
بلا حرية لامة ليس لها نصيب من الفن الجميل .
هو كذلك يجعل من الملكة الفنية عاملاً من عوامل
الترقى في العلوم والصناعات ، وبذلك ينضى على
الظن الشائع بين كثير من الناس ، وبين كثير من
أصحاب العلوم غير النظرية . . أولئك الذين
ينظرون إلى الفنون الجميلة على أنها أعمال عقيمة
لا تنفع فيها ولا فائدة ، أو على أنها أعمال انما اتفقت
مع العصور السابقة . . عصور العاطفة والخيال .
فإنها لا تتفق مع العصر الحديث . . عصر العلوم
والصناعات . . وما نشأ هذا الظن إلا عن جهل
بمصادر الأعمال ودوافع الحركة في النفوس ، أما
الذي تبينه المشاهدة وتؤيده الخبرة فهو أن العامل
لا يوجد عمله ولا يحقق في صناعته إلا بقدر
ما عنده من براعة الحس والتصور التي هي جزء
من براعة الفن الجميل .

ومن الأمثلة الكثيرة التي يصريها العقاد لبيان
فصل الفن على العلوم ، فصل عن « التلون الواقعي
في الحيوانات » كان قد قرأه للمعالم الانجليزية
« راي لانكستر » فوجده في نهاية هذا الفصل
بشكر للرسم الأمريكي « أبوت تاير » فضله على
علماء التاريخ الطبيعي لما يهيم اليه من طبائع
التلون والتظليل والتوافق بين الألوان في بعض
الطيور ، فيسأل العقاد :

« وهم من دلائق في المستنات النافعة كانت تبرر للمختصين
لو طبعوا على دقة الحس التي طبع عليها رجال الفنون . . وينتهي
إلى أنه « لا صناعة ولا تجارة ولا زراعة ولا علم ولا عمل من
أعمال الحياة يمكن أن يتم على الوجه الأمثل في يد صانع لا
ذوق في سليقته للجمال ولا قدرة له على تناول الأشياء كما
تناولها يد الفنان » .

لكن هل يفهم من هذا أن العقاد من يقول
أن الهادف أو ممن يضعون الفن في خدمة
الحياة ؟ . .

ما يطالعنا فيلسوف الحرية الذي لا يعجل من
النعاني والأشياء إلا ما فيه تأكيد للفعل الإرادي
الحري . . فلو أن الحرية تعارضت مع الحاجة
والاضطرار تقدم العقاد الحرية على كل شيء في
الحياة ، بل وعلى الحياة نفسها ، لأن الحياة حينئذ
لا تكون إلا قيوداً وأغلالاً . . وفرق بين القيود
التي هي قواعد وقوانين والقيود التي هي الغلال
وأقال فالإنسان أو الأمة التي تسيطر الضرورة

كلما زاد نصيبه من الواجبات زاد نصيبه من
الحقوق ، فالرجل الذي يحفظ توازنه وهو على
رجلين اثنين ، أكثر نصيباً من القيود من الطفل
الذي يحبو على أربعة أطراف ، ولكنه أكثر نصيباً
من الحرية . . لأن الذي يسير على رجلين اثنين
أقدر على السير على أربعة أطراف .

والرجل الذي يسير على جبل مرتفع عن الأرض
أكثر نصيباً من القيود من الرجل الذي يسير على
الأرض فحسب ، ولكنه أكثر نصيباً من الحرية
لأن الذي يسير على الجبل أقدر على السير على
الأرض .

وبالفلوا التي ترفض الباليه على أطراف أصابعها
لساعات طويلة ، أكثر نصيباً من القيود وبالتالي
من الحرية من التي لا تجيد إلا السير على قدمين .
وباجانبني الذي يعزف على وتر واحد في آلة
الكمان أعقد الألحان الموسيقية ، أكثر نصيباً من
القيود ومن الحرية من الذي يعزف هذه المنطوعات
نفسها على أوتار الكمان بأكملها ، وهما معا أكثر
نصيباً من القيود والحرية ممن لا يعرف العزف
على الإطلاق .

وإن الكاتب الذي يكتب نثره أو حواراً ملتزماً
قواعد اللغة العربية الفصحى لا أكثر نصيباً من
القيود ومن الحرية مما من الكاتب الذي يكتب
باللغة العامية ، ولهذا كان العقاد يفضل نجيب
محفوظ على غيره من كتاب الرواية ، ويفضل توفيق
الحكيم على غيره من كتاب المسرح .

وإن الشاعر الذي ينظم شعره مسزماً الوزن
والقافية لهو بالمقياس الذي أوضعنائه الشاعر الحر
على الحقيقة ، أو الشاعر الأكثر نصيباً من الحرية
من الذي يرسل شعره بلا وزن ولا قافية . ومن
هنا نرى أن هجوم العقاد على « الشعر الجديد »
لم يكن يصدر عن خلفية تراثية فحسب بل وعن
نتيجة فلسفية أو جمالية كما سنوضح هذا في
مقال آخر .

المهم الآن أن نعرف أن قيود الحرية هي فوائدها
التي بدونها تصير إلى الفوضى ، وأن قيود الفن
هي قواعده التي بدونها يصير إلى التفسرير أو
الكلام الفارغ . . ولذلك كان علينا أن نجعل من
القانون حرية ومن القيود حليمة ومن الواجب
شوقاً وفرحاً ومن العمت لهما آه نظام ، فهذا كما
يقول العقاد :

« هو المثل الأعلى في الحياة ، وهذا هو لب لبب منها الأهم
الذي يلتقي فيه - كما يلتقي في فتوتنا - قيد الوزن وفرح
اللعب ، ويتماثل على يديه خيال الشارد والقافية الجبوسة .
ولذلك هي سنة الله في خلق هذا الكون الذي جعلت قوائمه
هواً حريته وسبباً للشعور به ، فقام على هذا النظام وسطاً بر
المدن . . علم الفوضى وعدم الجود الأعلى » .

هي أمة موت لا أمة حياة ، لأن الذي لا نستقني عنه دائما هو الضرورات الحيوانية التي تقارب بيننا وبين من دوننا من الاء ياء .. والذي نحسبه من الكماليات هو الكمال الذي تتناضل به مفازل الناس ، وهي تانيه أمة موت لا أمة حياة لأنها جعلت القيد هو الغرض والحاجة هي الغاية ونسيت بذلك غرض الحياة الاسمي وغايتها القصوى .. الحرية والجمال .

ولا يفهم من هذا أن العقاد يقطع الصلة بين الفن والمنفعة أو بين الفن والحياة ، وإنما الذي يفهم هو أنه يجعل هذه الصلة في المرتبة الثانية لا في المرتبة الأولى ، بمعنى أن الفنان إذا مارس حريته في التعبير لا يضع أمامه هدفا بعينه بحيث يجيء عمله الفني خادما لهذا الهدف .. ديتيا كان أو أخلاقيا أو اجتماعيا ، وإنما هو يعبر بحرية ، وبحرية كاملة .. وبعد ذلك يجيء عمله خادما للدين أو الأخلاق أو الحياة ، المهم أنه لا يضع عمله في خدمة هذه الأشياء ، لأنه لو فعل لانتحل من عالم الفن إلى عالم الأخلاق ، وأصبح من دعاة الأخلاق لا من أهل الفن .

فالمعمل الفني لا يستهدف إلا حرية التعبير بعكس العمل الأخلاقي الذي يستهدف خدمة الفكر أو خدمة العقيدة ، ولذلك كان الجميل ، هو ما يدرك في ذاته بعكس الخير ، الذي يدرك دائما بالقياس إلى شيء خارجي .. ولعل هذا هو ما عير عنه كانط بقوله : « أن الجمال هو ادراك غرضية الشيء بلا غرض ، أو غائية الشيء بلا غاية » .

الفن والأخلاق

ولكن .. إذا كان للفنان أن يستمتع بحريته كاملة فماذا عن الأخلاق ، ماذا لو تعارض الفن مع الأخلاق ؟ هل يستطيع الفنان أن يتخذ من الرذيلة موضوعا يستخلص منه صورا فنية جميلة وهل يستطيع أن يستخلص من الشر جمالا يجعله موضوعا لعمل فني ؟

وهنا أيضا يطالعنا فيلسوف الحرية الذي يحسم الحرية على كل شيء في الحياة ، بل وعلى الحياة نفسها ، فيبيح للفنان أن ينطلق في كل الاتجاهات وأن يعبر عن كافة مظاهر الوجود ، فإذا كن الشر والجمال قد اجتمعا كثيرا في الطبيعة والحياة ، فلا مانع عند العقاد أن يجتمعا في الشعر وفي غيره من الفنون ، بل لا مانع عنده أن يكون القبح نفسه وهو نقيض الجمال موضوعا للفنون الجميلة من شعر وتمثيل وتصوير .. فجسمال القبح ولذة الألم وطهارة الخطيئة كلها موضوعات صالحة لتناول الفنان ، وهي مقبولة إذا أداها الفنان أداء جميلا جيدا ، وعلى ذلك فالشاعر حين

يصف ليلة حمراء ، والرسام حين يصور مخدع مومس ، والمثلة حين تقوم بأداء دور الفساجرة ، إنما يقدمون جميعا فنا جميلا رائعا حين يجيدون الوصف والأداء ، أما المومس نفسها من حيث هي وعاء من الرذيلة ومظهر من مظاهر الفساد الاجتماعي فموضوع آخر تعالجه المذاهب الاجتماعية وعلم الاخلاق ، وفي هذا يقول انعقاد :

« وأيا كان رأي في المثل الأعلى والأخلاق فليس في فترتي ولا هو من حتى ود مومسا يسبق سري إلى القتل الأول ، لا حتى أنه أجىء إلى يدم في فترتي من سب الخنون أو أن أحلف بين مديني انبلاسه ومايسس الاسدي » .

والى هنا يتفق فيلسوفنا مع الفيلسوف الإيطالي كروتشه الذي يتصل بين الفن والأخلاق فصلا حاسما جريا مع فلسفته العامة التي يقسم فيها المعرفه إلى معرفة منطقي ومعرفه بداهة ، فجعل العقل عماد المنطق والحيال عماد البداهة ، فيقول في كتابه « المجلد في فلسفه الفن » : « أن العمل الفني لا يمكن أن يكون فعلا نفعيا يتجه إلى بلوغ لده أو استبعاد ألم ، لأن الفن من حيث هو من لا شأن له بالمنفعة .. فقد تعبر الصورة عن فعل يحمده أو يذم من الناحية الخلقية ، ولكن الصورة من حيث هي صورة لا يمكن أن تحمد أو تذم من الناحية الأخلاقية ، لأنه ليس ثمة حكم أخلاقي يمكن أن يصدر عن إنسان عاقل ويكون موضوعه صورة » .

يقول أن العقاد يمضي مع كروتشه إلى هذا الحد الذي يفصل فيه بين الفن والأخلاق ، على النحو الذي يفصل فيه بين الفن والعلم .. فيقبل من ميلتون أن يصور في « الفردوس المفقود » خبث الشيطان وغوايته ، ومن بودلير أن يصور في « أزهار الشر » الجيفة والانقباض والندماء الشائخة ومن ابن الرومي أن يصور دمامة الاحدب والاصلع والشحيح .. ولكنه لا يقف عند الحمد الذي وقف عنده كروتشه بل يتعداه إلى القول بأننا :

« إذا أجزنا للشاعر أن يتخذ اثر موضوعا في بعض الاحيان لا يبرته من تهمة المسخ والانعراف حين ننظر في شعره فلا نرى فيه الا الشر والخبث والحواف والانبساط ، فنقول انه شاعر يصف ما يهسه ويعيد وصفه وأداءه ، ثم نقول انه يهسه هنا دون غيره لأنه مصوغ منحرف منقوص الحظ من العبدية والحياة » .

فالعقاد يمضي مع كروتشه إلى الحد الذي يعطى فيه الفنان حقه من التقدير الفني ، ولكنه يتخطاه إلى الحد الذي يعطى فيه الفنان حقه من التقدير الانساني .. لأن فنان كروتشه الذي يكتفي بالبعد الفني يقف عند حد الانساني فيصل إلى مرتبة الفنان العظيم ، وعند

العقاد انه اذا كان كل عظيم قديرا فليس من اللازم أن يكون كل قدير عظيما ، وهو يعجب بالعظمة فوق اعجابه بالقدرة لأن من ذوى القدرة من ليسوا عظماء . . . هكذا كان العقاد يقدر عبقرية معاوية ويفضل عليها عظمة علي ، ويقدر عبقرية ابن الرومي ويفضل عليها عظمة أبي العلاء ، ويقدر عبقرية بن جونسون ويفضل عليها عظمة شكسبير ، ويقدر عبقرية بودلير ويفضل عليها عظمة رومان رولان . . . فكلاهما عبقرى ولكن الثانى يزيد على الاول بأنه عظيم .

وهنا يرتفع العقاد الى عظمة صاحب كتاب « اللاوكون » الذى وضع الحدود بين الشعر والتصوير ليضع هو الحدود بين الشر والجمال ، وبين التعبير عن الشر والشر فى ذاته ، وبين الشر فى ذاته وعمل الشر وتسويغه .

ولكن اذا كانت تلك هى طبيعة العلاقة بين الفن والأخلاق ، فما هى وظيفة الفن على وجه التحديد ؟

هناك نظريات كثيرة وضعت لبيان وظيفة الفن أو لبيان الدور الوظيفى الذى يقوم به الفن فى الحياة ، ولعل أهم هذه النظريات وأكثرها شيوعا النظرية القائلة بأن « الفن للفن » ، والتى تتمثل بشكل صارخ فى أعمال أوسكار وايلد ، ثم النظرية القائلة بأن « الفن للحياة » ، والتى تتمثل أكثر ما تتمثل فى أعمال مكسيم جوركى . فما هو إذن موقف العقاد من هاتين النظريتين ، هل يأخذ بأحدهما أم يأخذ بكليتهما أم يتركهما معا ويطلع بنظرية أخرى جديدة ؟

إن العقاد بطبيعة تفكيره واعتقاده التى تجعله لا يدين بمذهب فلسفى محدود ولا يقتدى بشرعة فيلسوف واحد ، لأن الحياة الإنسانية عنده أوسع نطاقا من أن تنحصر فى وجهة واحدة ، العقاد بطبيعة تفكيره واعتقاده التى تجعله اذا ما قيل له أيهما قال « كلاهما وزيادة » استطاع أن يتمثل كلا الاتجاهين وأن يجعلهما عناصر تنصهر فى بوتقة الاتجاه الذى اتجه اليه ، والذى جاء متجانسا مع فلسفته العامة من ناحية ومع نظريته الاستطيقية

من ناحية أخرى .

فعند العقاد كما عند فيلسوف الجمال المعاصر كولنجوود أنه لا بد من التفرقة بين نوعين من الفن الفن الذى يقوم على الخيال والفن الذى يقوم على الوهم أو الخداع . . . فالفن الخداع هو الفن الذى يرضى شهوة من الشهوات يفقدها الانسان فى عالم الحس فيموهها على نفسه فى عالم الأحلام . أما الخيال فإنه يقوم بوظيفته كما تقوم الحواس بوظيفتها دون أن يقصد الى الخداع ودون أن يعمد الى ارضاء الشهوات ، وإن جاء منه عفوا ما يخدع الحس أو ما يرضى الشهوة : « ويمتاز فن الخيال على فن الخداع بأنه فن لا يتوخى التسلية ولا إثارة الاحساس ، بل يعمد الى الاشياء التى يحسها الناس احساسا مبهما أو مضطربا فيجلبوها لهم ، ويرفعها امامهم من قراراتها الفاضلة الى وضع الوعى والتصور المبين » .

وهكذا لا يأخذ العقاد بالاتجاه القائل بأن « الفن للحياة » ، ولا بالاتجاه القائل بأن « الفن للفن » ، فعند العقاد أن الفن لموضوعه ، وموضوعه كما سبق أن وضعناه هو تجلية الخيال والشعور على نحو فيه خلق وابداع ، وفيه تقرير للذات وتعبير عن الحرية ، وهذا ما عبر عنه العقاد بقوله : « اتنا نرتقى فى تقدير الفن كلما ارتقيناه فى تقدير الحس والبداهة وفى العلم بوظيفة الخيال ، فليس الفن مقيدا بالحس والمدرجات الحسية ، وليس الخيال خداعا منعزلا عن حقائق الاشياء ، بل هو وظيفة مبدعة تنفذ من أسرار الخلق الى الصميم » .

والخلاصة . .

الخلاصة . . . هي كما يقول الاستاذ انه : « ليس علينا الا أن نحب الحرية كما نهتف باسمها ليكون لنا ما نريده من الفن الجميل . . . بل ليكون لنا كل ما يتاح للاهبة من مطالب الحياة » .

والى هنا ينتهى رأى العقاد فى مشكلة الفن ، وهو الرأى الذى يرد فيه الجمال الى الحرية ، أما رأيه فى مشكلة الحقيقة ، وهو الرأى الذى يرد فيه المادة الى الروح فهو ما سنراه فى مقالنا القادم عن فلسفة النور عند العقاد .

« جلال العشرى »

النجيم هو الآخرون



● لا يزال الكلام يقال ويعاد في رفض سارتر لجائزة نوبل في الآداب ، ذلك الموقف الجديد الذي يضاف الى مواقفه المشهورة ليصبح أشدها جميعا إثارة وأكثرها جميعا استهدافا لكلام النقد . وتحت عنوان « ما الذي عند سارتر ليعطيه للعالم ؟ » كتب موريس ويجن في صحيفة « الصندي تايمز » في عددها الصادر بتاريخ ٨ نوفمبر ، كتب يقول : « النجم هو الآخرون ، تلك هي العبارة التي قالها سارتر على لسان جارسان في مسرحيته المشهورة « في الكاميرا »

ويبدو أن هذه العبارة التي من قبيل التجديف في الدين أو الذلاقة في اللسان تشكل الجوهر الأخلاقي الذي تدور عليه أحداث المسرحية . وهذا بالطبع لا يمنع المسرحية من أن تكون ممتعة بين حين وآخر ، ولكنه يجعل من سمعة سارتر باعتبارها فيلسوفا أوروبيا شيئا يدعو الى الحيرة .

والنجيم في نظر سارتر ثلاثة أشخاص أغلق دونهم الى الأبد في حجرة خائفة مضادة يتكون اثانها من ثلاث أرائك على قدر ما من الفن الحديث . هؤلاء

الأشخاص هم جارسان الذي أطلق عليه الرصاص لفراره من الجندية ، واينيز العانس التي دمرت حياة ابن عمها بتحريره زوجته على الفساد ، واستيل الزوجة المصابة بالشذوذ الجنسي التي أغرقت الطفل الذي أنجبته من أحد عشاقها . وهكذا كان على الأشخاص الثلاثة أن يعيش كل منهم على اعصاب الآخر .

ولكن ما الذي يقوله سارتر في الحقيقة ؟ ان ما يقوله ليس فجاء كل الفجاجة ولكنه أقل من أن يكون ناضجا . فعبارة « النجم هو الآخرون » معناها ببساطة . . . أن النجم هو نحن أنفسنا . . . لأننا نحن . . . الآخرون . . . بالنسبة لأي شخص آخر . أعود فأقول ان عبارة . . . النجم هو الآخرون . . . عبارة دقيقة بقدر ما هي قابلة للنقاش ، ولكنها للمرة الثانية لا تحمل ذلك الطابع المميز للفلسفة الوجودية ، طابع القضاء على الغموض والابهام . ان التشاؤم شيء جازم مباح ، والانهازامية شيء نفعله عن طيب خاطر ، فلئن كان هذا ما يقوله سارتر فلست أدري لماذا يعطون هذا الانسان المتشائم جائزة نوبل التي تدعو للسلام .

وأخيرا . . . انتهى عرض المسرحية

● وهي مسرحية « همزة الوصل » للكاتب الفلسطيني جاك جبيل التي كتبها عام ١٩٥٧ وقدمها « المسرح الحى » بمدينة نيويورك واستمر عرضها ثلاث سنوات متتالية ، واعتبرها النقد من أحدث الصيحات وأجربها في المسرح المعاصر . والمسرحية تمتاز بموضوعها الذي يعالج ظاهرة اجتماعية خطيرة بقدر ما هي منتشرة ، وهي ظاهرة تعاطي المخدرات لدرجة الادمان ، والحرص على تعاطي المزيد منها بقصد تحقيق النشوة والانتعاش ثم ما يؤدي اليه هذا كله في آخر الامر من دمار وهلاك .